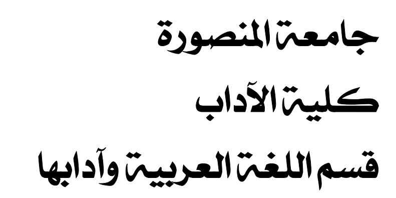

جامعة المنصورة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها




# رؤية المكان

# في

# روايات «يوسف السباعي»

## «دراسة فنية تطبيقية»


**بحث مقدَّم من الطالب**

**رضا السيد العشماوي محمد**

**للحصول على درجة الماجستير في الآداب**

**إشراف**

**أ. د/ حلمي محمد بدير أبو الحاج**

**أستاذ متفرغ الأدب الحديث والمقارن**

**كلية الآداب - جامعة المنصورة**



**٢٠١٠م/ ١٤٣١هـ**



جامعة المنصورة
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

# صفحة لجنة الإشراف

**اسم الطالب:** رضا السيد العشماوي محمد

**رسالة بعنوان:** رؤية "المكان" في روايات "يوسف السباعيّ" «دراسة فنية تطبيقية»

**لجنة الإشراف:**

| م | الإسم | الوظيفة | التوقيع |
|---|---|---|---|
| ١- | د/ حلمي محمد بدير أبو الحاج | أستاذ مساعد متفرغ - الأدب الحديث والمقارن – كلية الآداب – جامعة المنصورة | |

| رئيس القسم العلمي | وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث | عميد الكلية |
|---|---|---|
| أ.د علي الغريب محمد الشناوي | أ.د أمل محمد الأنور أحمد | أ.د محمد أحمد غنيم |

٢٠١٧/٢/٢٢

٢٩٤٢٧



جامعة المنصورة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

# صفحة لجنة المناقشة والحكم

**اسم الطالب:** رضا السيد العشماوي محمد

**رسالة بعنوان:** رؤية "المكان" في روايات "يوسف السباعيّ" «دراسة فنية تطبيقية»

**لجنة الإشراف:**

| م | الإسم | الوظيفة | التوقيع |
|---|---|---|---|
| ١- | د/ حلمي محمد بدير أبو الحاج | أستاذ مساعد متفرغ - الأدب الحديث والمقارن – كلية الآداب – جامعة المنصورة | |

**لجنة المناقشة والحكم:**

| م | الإسم | الوظيفة | التوقيع |
|---|---|---|---|
| ١- | أ.د محمد أحمد عبد الرازق غنيم | أستاذ علم الإجتماع وعميد كلية الآداب – جامعة المنصورة | |
| ٢- | أ.د عبد الحميد عبدالعظيم القط | أستاذ متفرغ النقد الأدبي- كلية التربية - جامعة المنصورة | دكتور عبد الحميد القط |
| ٣- | د/ حلمي محمد بدير أبو الحاج | أستاذ مساعد متفرغ - الأدب الحديث والمقارن – كلية الآداب – جامعة المنصورة | |

**تاريخ المناقشة:** ٢١/٢/٢٠١١

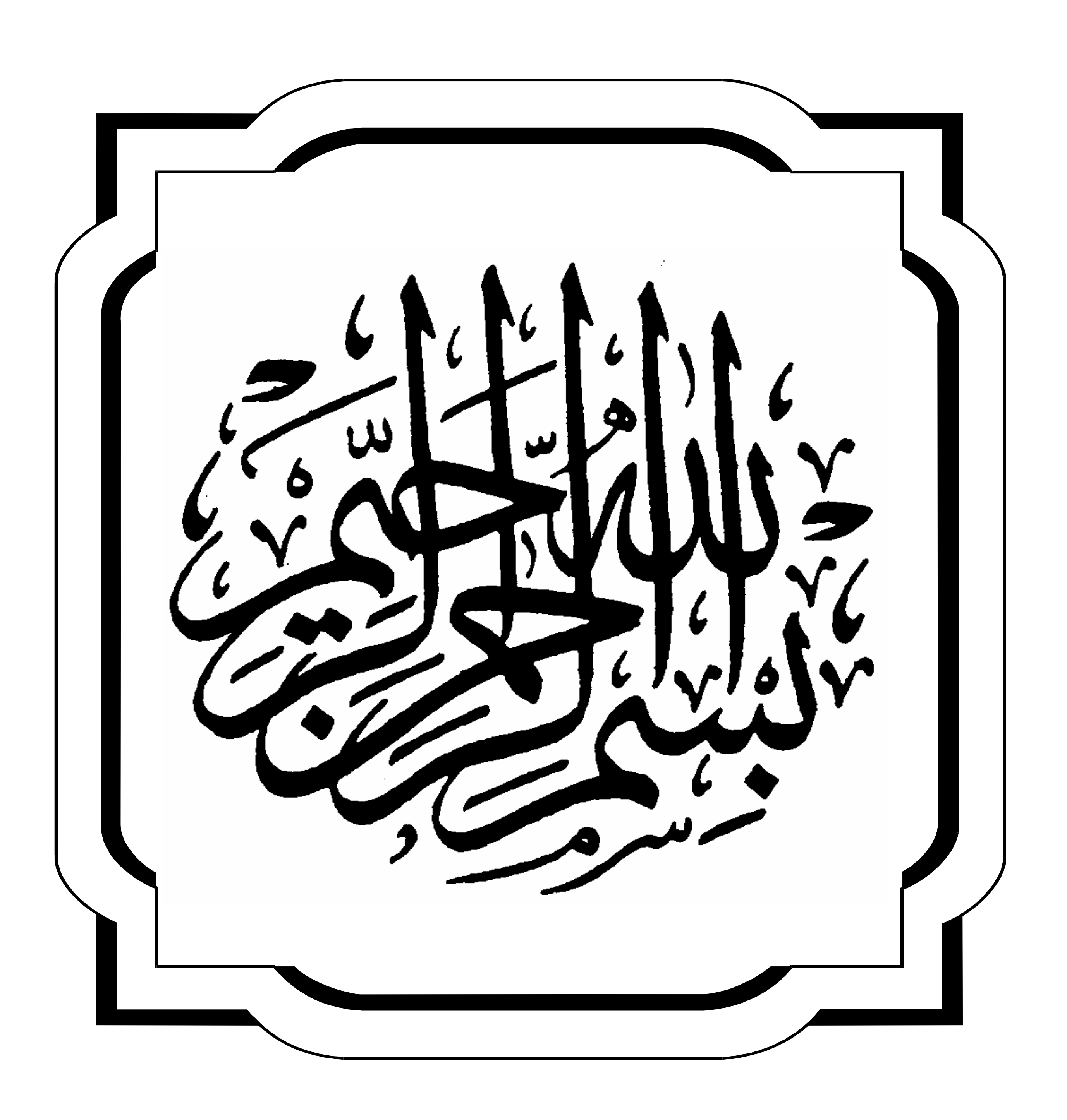
**تقدير الرسالة:** ممتاز



| رئيس القسم العلمي | وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث | عميد الكلية |
|---|---|---|
| أ.د علي الغريب محمد الشناوي | أ.د أمل محمد الأنور أحمد | أ.د محمد أحمد غنيم |

٢٠١١/٢/٢٣

٢٩٤٢٧


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

يتقدم الباحث بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور/ **حلمي محمد بدير أبو الحاج**، المشرف على هذه الدراسة، بل الأب الروحي لها، الذي تولَّاها منذ كانت فكرة وليدة حتَّى صارت في شكلها الحالي، ولولا حثُّه الدائم ودعمه النفسي ومساحة الحريَّة التي منحها للباحث أثناء بحثه.. لما بلغت هذه الدراسة غايتها، فجزاه الله خير الجزاء، وأسال الله تعالى أن يتولَّى شكره وأن يرفع قدره.

كما أخصُّ بالشكر الوفير والدعاء المخلص كلَّ من تتلمذت على يديهم وعلى دراساتهم من أساتذتي الفضلاء، وكلَّ من استفدت من عمله في هذه الدراسة، وكذلك إخواني من الباحثين الذين لم يبخلوا عليَّ بتوجيه أو عناية، وكلَّ من قدَّم إليَّ نصيحة.. فجزى الله جميعهم عنِّي خيرًا.

**الباحث**

# الفهرس

| الموضـــــوع | الصفحة |
|---|---|

**الفصل الثاني: "المكان الأبوي السلطوي" (المكان العسكري نموذجًا):-**

# المقدمة

# المقدّمة

يعد "المكان" واحدا من أهم عناصر البناء الروائي، وهو عنصر يصعب تصور العمل الروائي خاليا منه؛ لصعوبة تصور وجود أحداث تدور في "اللامكان" أو شخصيات تعيش خارج حدود المكان؛ ولهذا يرى البعض أن العمل الروائي "**حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته**"[(١)]. ورغم ما ظل شائعا لفترة طويلة في الدراسات الأدبية والنقدية من انصباب الاهتمام في معالجة الرواية على الشخصيات والأحداث والزمان؛ نتيجة للنظر إلى الرواية باعتبارها فنا زمنيا خالصا، إلا أنه من الملاحظ تزايد الاهتمام بالناحية المكانية خاصة فيما يتعلق بـ "جماليات المكان"، بحيث "**أصبح عنصر المكان... موضوعا مهما للدرس النقدي الحديث والمعاصر**"[(٢)].

ويكتسب "المكان" أهميته في العمل الروائي ليس بحكم كونه أحد عناصره الفنية الرئيسة والعنصر الذي تجرى فيه أحداثه وتتحرك خلاله شخصياته فحسب؛ بل لأنه يتحول في العمل الروائي المتميز إلى فضاء يحتوي كل عناصر ذلك العمل والعلاقات القائمة فيما بينها، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها؛ و"المكان" في هذه الحالة ليس مجرد خلفية وموضعا للأحداث كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون كالفضاء الذي تصنعه تلك اللوحة[(٣)]، وانطلاقًا من هذه الأهمية قد يتحول المكان من مجرد كونه عنصرا من عناصر العمل لـ "**يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله**"[(٤)].

كما يستمد "المكان" أهميته في العمل الروائي كذلك من أهميته في الواقع الإنساني؛ تلك الأهمية الناتجة عن الارتباط اللصيق بين "المكان" و"الإنسان" منذ بدء الخليقة؛ حيث يمكن القول: "**إن للأشياء تاريخًا مرتبطًا بتاريخ الأشخاص... إن الإنسان الحقيقي يتألف من الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري، كما يخص العش هذا النوع من الطيور**"[(٥)].

---

(١) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٥، ٦.

(٢) مريم خلفان حمد: المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٢، المقدمة (د).

(٣) انظر: أحمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، مجلة "ديوان العرب" على شبكة الإنترنت، عدد يوم الأربعاء ٢٨/ ١١/ ٢٠٠٧م، بتصرف.

(٤) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠م، ص٣٣.

(٥) ميشال بوتر، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٦، ص٥٥.

ويعد "السباعي" واحدا من الروائيين الذين اهتموا بـ"المكان" اهتماما واضحا في رواياتهم؛ ابتداء من أولى رواياته "نائب عزرائيل" (١٩٤٧) وانتهاء بآخرها "العمر لحظة" (١٩٧٣)؛ حيث لا نكاد نجد رواية واحدة من رواياته إلا وعالج فيها أحد أنواع المكان بصورة أو بأخرى؛ فروايتاه "نائب عزرائيل" و"لست وحدك" (١٩٧٠) اتخذتا من "**المكان المتخيل**" أو العجائبي خلفية لهما، فدارت كثير من أحداثهما في أماكن غيبية كالجنة والنار والسماء الدنيا والكواكب، وروايتاه "السقا مات" (١٩٥٢) و"نحن لا نزرع الشوك" (١٩٦٩) تناولتا "**المكان الواقعي**" بصورة دقيقة؛ وتعرضتا بكثافة ملحوظة للحارة المصرية ومعالمها المختلفة بطريقة تصويرية فنية، ورواياته "رُد قلبي" (١٩٥٤) و"طريق العودة" (١٩٥٦) و"العمر لحظة" ركزت على "**المكان العسكري**" بطريقة تفصيلية، واختارت روايته "ابتسامة على شفتيه" (١٩٧١) "فلسطين" (**المكان/ الوطن السليب**) ساحة لأحداثها، أما رواياته الباقية فهي لا تكاد تخلو واحدة منها من تناول دقيق ومفصل للمكان بمفرداته المختلفة، حتى وإن كان تركيزها الأول منصبا على الشخصيات والأحداث؛ مثل رواياته "نادية" (١٩٦٠) و"جفت الدموع" (١٩٦١) و"ليل له آخر" (١٩٦٤) التي اختصت بتناولها لأماكن خارج "مصر"؛ عربية كـ"سوريا" و"لبنان"، وأوربية كـ"فرنسا" (جاب) و"بريطانيا" (لندن).

والمطلع على روايات "السباعي" يعلم أن لديه إحساسا مميزا بـ"المكان" منذ فترة متقدمة من عمره الروائي؛ ففي روايته "السقا مات" برزت قدرته على إعادة إنتاج معايشته الواقعية لـ(المكان/ الحارة) من خلال وصفها؛ بناسها وبيوتها ومبانيها العتيقة ومرافقها ذات الطراز المعماري المميز؛ كسبيل المياه والحمام العام والمدرسة والكُتاب والقهوة... إلخ؛ فـ"**بيئة الحي الذي نشأ فيه قد استمد منها جو كثير من رواياته وقصصه؛ فلئن ولد "يوسف السباعي" عام ١٩١٧ بحارة "الروم" بالقاهرة؛ إلا أن أسرته ما لبثت أن انتقلت إلى حي "السيدة زينب"؛ مما أتاح له أن يتجول في طفولته في "جنينة ناميش" و"أبو الريش" و"سيدي زينهم" و"الماوردي" و"سيدي الحبيبي" و"البغالة" وحارة "السيدة" و"زين العابدين" و"الخليج المصري" و"الناصرية" و"المبتديان" و"سيدي العتريس".. تلك الأحياء الشعبية التي نشم رائحتها ونتلمس مذاقها في كثير مما كتبه**"[(١)].

و"السباعي" يصرح بتأثير تلك الأماكن القديمة التي عاش بها وتنقل بين ربوعها على إنتاجه الروائي في أكثر من موضع من مقدمات أعماله الأدبية بصفة عامة؛ الروائية وغيرها، وفي أحد تلك المواضع يقول بلهجة صريحة لا تحتمل التأويل: "**إني لا أكاد أجلس للكتابة لإبرازها إلى حيز الوجود باحثًا لها عن مكان وزمان أجعلها فيه وأجري حوادثها به حتى أجد "جنينة ناميش" قد أطلت من رأسي، وإذا بالسبل قد ضاقت بي إلا عن "السد البراني" و"المنيرة" و"السيدة" و"زين العابدين"، وإذ بي أضع القصة برغمي في هذه الأمكنة الرابضة من قديم العهد في الذاكرة**"[(٢)].

---

(١) يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٣، ط٣، ص٧١.

(٢) بين أبو الريش وجنينة ناميش: ص٧، ٨.

وقد جسد "السباعي" ذلك الإحساس المرهف بـ"المكان" وجمالياته من خلال الشخصية المحورية في روايته "طريق العودة"؛ وهي شخصية الضابط "إبراهيم" الذي يعمل بسلاح المهندسين والحاصل على الهندسة المعمارية؛ الذي كان "**بغريزته المعمارية شديد الإحساس بالمكان؛ أي مكان؛ ببنيانه، بجدرانه، بواجهته، بمدخله، بدهانه، وكان لكل ذلك تأثير عجيب في نفسه أكثر كثيرا مما قد يحس به الإنسان العادي، كان يدفع في نفسه راحة أو ضيقًا، طمأنينة أو قلقًا، كان أشبه بصاحب الأذن الموسيقية الذي تثيره النغمة النشاز ويهدئه اللحن الجيد، وقد أحس بمجرد أن أشرف على البيت بأنه لحن جيد وسط عالم من نشاز الأبنية العسكرية والأكواخ الصاج والخيام المتناثرة**"(١).

ويورد "السباعي" نموذجا عمليا واضحا للحساسية المرهفة في رؤية المكان وجمالياته التي تمتع بها الضابط "إبراهيم" - والذي هو هنا "السباعي" نفسه حسبما ترى الدراسة - فيقول: "**أخذ ينظر إلى الثكنات العسكرية في ضيق؛ شيء ما لا بد أن يحدثه في هذه الثكنات الكئيبة المقبضة، شيء يكسبها بعض الجمال والرونق ويمنحها بعض النور، ليس مفروضا على الجنود أن يسكنوا في قبور ضخمة مظلمة سميكة الجدران، ليس مفروضا عليهم أن يحرموا نعمة الجمال والضوء، شيء جديد لا بد أن يدخل على هندسة البناء العسكري كما دخل على كل أنواع الأبنية في عالمنا المتحضر، فلم يقل أحد: إن هذا النوع المقبض من الأبنية ذات الأقبية والأعمدة السميكة المأخوذ عن أبنية ثكنات الإنجليز والمعروفة من القرون الوسطى قد أضحت فرضا لازما للعسكرية**"(٢)!

وقد لحظت الدراسة في روايات "السباعي" عددا من الظواهر التي تدل علـى اهتمامـه بـ"المكان"، كما تدل كذلك على القدرة الفنية التي اتسم بها في معالجته لجمالياته؛ وفي مقدمـة تلك الظواهر تأتي ظاهرة "**ثنائية المكـان**"؛ التي تقوم على تقديم المكان من خلال ثنائية ضدية كـ"المفتوح/ المغلق" أو "العام/ الخاص" أو "الأليف/ المعادي"، فقد حرص "السـباعي" علـى تقديم المكان من خلالها بصورة متكررة؛ وكان من أبرز نماذجها ثنائية (الكوخ/ القصـر) أو (مكان الفقر/ ومكان الغنى) التي ظهرت في معظم رواياته، واستخدمها بفاعلية فـي إظهـار حالة التفاوت الطبقي والاجتماعي في المجتمع المصري (الذي عايشه)، مستغلا البعد المكـاني في عرض صور تلك المشكلة وانتقادها.

وتظهر تلك الثنائية في وصف "السباعي" لأحد "أماكن الفقر" قائلاً: "**مثلٌ لعزيز قوم ذل؛ إن الجدر الشامخة المتينة قد تشققت حتى لتوشك أن تتقوض أركانها، والنوافذ قد تهـاوت مصـاريعها وفاضت من حناياها ظلمة كئيبة كأنما هي نوافذ كهف خَرِب! والشرفة المتسعة في الطابق الأول علـى يسار الداخل قد تآكل سلمها الرخامي، وأحاطت به أكوام من صناديق خشبية فارغة**"(٣). ثـم يكمـل

---

(١) طريق العودة: ص٢٨.

(٢) نفسه، ص٦، ٧.

(٣) السقا مات: ص١٠.

الثنائية بوصف أحد "أماكن" الغنى قائلاً: "**عبرا الطرق المستطيلة التي قامت الأعمـدة الرخاميـة على جوانبها وفُرشت في منتصفها سجادة طويلة حمراء، وبلغا الصالة الرحبة التي سويت فيها الأرائك الوثيرة والسجاجيد العجمية السميكة وعلقت على جدرانها الصور الزيتية الرائعة، وتدلت مـن سـقفها الثريات ذات الشطب البلورية البراقة، وفي مواجهة الداخل سلم فخم من خشب (الأرو) وضع عند أوله تمثالان من البرونز؛ أحدهما للأمير، والآخر لأبيه**"(١).

كما كان من أهم الظواهر التي برزت في روايات "السباعي" كذلك ما يُعرف بـ"**أنْسنة المكان**"؛ التي تظهر في واحد من تجلياتها في العلاقات الحميمة التي تقوم بين "الشخصية" و"المكان" أو "الأشياء"، وكذلك في منح "المكان" سمات إنسانية؛ ومن ذلك العلاقة التي أقامها "السباعي" بين الشخصية العسكرية وسلاحها في أكثر من موطن؛ كالعلاقة بين الضابط "عمر" ومدفعه؛ "**أشار "عمر" إلى المدفع الرابض أمامه قائلاً: - لم يخيب ظني قط، بيني وبينه صداقة قديمة منذ أن تخرجت في الكلية وعملت بالبطارية... ونظر "عمر" إلى المدفع الأسود الطويل العنق وربت عنقه وهو يقول محذرا: - خذ بالك يا "سمبو"؛ إياك أن تفعلها**"(٢)! كما يظهر منح "المكان" سمات إنسانية أيضا في وصف "السباعي" لإحدى الحارات قائلاً: "**تتصاعد من بينها المآذن المقطوشة؛ طارت قممها فبدت كأنها مجذوب بلا طرطور، أو ولي من أولياء الله بغير عمامة... وعلى اليمين يمتد ميدان القلعة تقف ببابه مآذن وقباب الجامعين الكبيرين المتلاصقين وكأنهما حرس الباب**"(٣).

أما ثالث الظواهر التي وقفت عليها الدراسة في روايات "السباعي" وتدل على اهتمامه بـ"المكان" فتمثلت فيما يمكن تسميته بـ"**أمكنَة الأحاسيس**"؛ التي تظهر في تجسيد الأحاسيس المجردة من خلال الأمكنة وتحويلها إلى أشياء يمكن ملامستها؛ كتجسيد "السباعي" لأحاسيس الحب وتحويلها إلى مجموعة من الأشياء والأمكنة في قوله: "**الإحساس بالحب... الذي يصبغ تفكيرنا بلون وردي؛ فيجعل تفكيرنا مريحا ممتعا، وكأننا راقدون من حياتنا على فراش هزاز في حديقة ناضرة عاطرة، لا نرى سوى الشفق الأحمر، ولا نشم سوى الرياحين، ولا نسمع سوى غناء الورق وهديل الحمام. لقد كسب الإحساس بالحب... الذي يقرب إلى أذهاننا صورة الجنة؛ فيجعل منها مراحا ننطلق فيه مع أحبائنا، ومرتعا نرتع وإياهم فيه**"(٤).

وقد مثل ذلك الاهتمام بـ"المكان" الذي لحظه الباحث في روايات "السباعي" الدافع الأساسي لاختيار روايات "السباعي" مجالاً لهذه الدراسة؛ التي من أهدافها الوقوف على أبرز أنواع "المكان" في روايات "السباعي" والكيفية التي نظر إليها بها "السباعي" وتصوره لها.

---

(١) رُد قلبي: ص٣١، ٣٢.

(٢) طريق العودة: ص٢٨٠، ٢٨١.

(٣) العمر لحظة: ص١١٧، ١١٨.

(٤) طريق العودة: ص٢٠١.

أما عن أبرز المعوقات التي قابلت الباحث في دراسته فقد تمثلت بدايةً في الكم الكبير من النصوص المتعلقة بموضوع الدراسة (المكان)، والتي كان من الضروري بالنسبة للباحث معالجتها والوقوف على ما فيها من آراء وأفكار تؤصل لدراسته وتدعمها. يلي ذلك الآراء المتفاوتة - المتضاربة في أحيان كثيرة - حول "يوسف السباعي" وعمله الروائي بصفة عامة؛ والتي مثلت صعوبة لدى الباحث في محاولة تهذيب تلك الآراء والتوفيق فيما بينها. كما كان من مظاهر الصعوبة أيضا كثرة المادة العلمية التي تتعلق بموضوع الدراسة في روايات "السباعي"؛ ما دفع الباحث إلى التنازل عن بعض تطلعاته في الإحاطة بجميع أنواع "المكان" في روايات "السباعي"، والاكتفاء بالنماذج الكبرى لتلك الأنواع.

وقد انقسمت الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع هذه الدراسة إلى نوعين:

**١. <u>دراسات تتعلق بـ"المكان"؛ وأبرزها</u>:**

- **"المكان في روايات عبد الرحمن منيف.. مدن الملح نموذجا" لـ"مريم خلفان حمد" ١٩٩٢م:** وهي رسالة ماجستير غير منشورة، بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة. عرضت فيها الباحثة لأنماط المكان بين الألفة والعدائية في خماسية "مدن الملح" لـ"عبد الرحمن منيف"، ثم تناولت العلاقة القائمة بين المكان وبعض عناصر البناء الروائي؛ وهي: الزمان، الشخصية، السرد. وقد ركزت على "الفضاء الروائي" لديه أكثر من تركيزها على "المكان" في صورته المفردة.
- **"المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة" لـ"عبد الصمد زايد" ٢٠٠٣م:** وهو بحث مضاعف كما يذكر صاحبه، ويعد من أكثر ما كُتب في هذا المجال تفصيلاً، وقد تناول المكان في أعمال عينة من الروائيين على مستوى العالم العربي، وذلك من خلال ثلاثة أبواب هي: المكان المرفوض، والمكان المنشود، والمكان الملاذ. وقد عالج المكان في امتزاجه بعناصر البناء الروائي كسابقه.

**٢. <u>دراسات تتعلق بـ"روايات يوسف السباعي"؛ وأبرزها</u>:**

- **"فن الرواية عند يوسف السباعي" لـ"نبيل راغب" ١٩٨٠م:** وهي من أبرز الدراسات التي تخصصت في دراسة الفن الروائي عند "السباعي"، وقد تناولت أعمال "السباعي" الروائية انطلاقًا من عدد من العناصر الدلالية التي تنضوي تحتها هذا الأعمال حسبما يرى الباحث، وذلك في عشرة فصول؛ هي: البناء الدرامي، والتحليل النفسي، والحتمية القدرية، والرومانسية المثالية، والواقعية النقدية، والالتزام الفكري، والتسجيل التاريخي، والخلفية الوصفية، والعنصر الكوميدي، والمنهج العلمي.

- **"قضايا الفن الروائي في أدب يوسف السباعي" لـ"حامد عبد اللطيف" ١٩٨٧م:** وهي رسالة ماجستير غير منشورة، بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة طنطا، وتعد هذه الدراسة هي الأخرى من أكثر الدراسات تفصيلاً في معالجة الفن الروائي عند "السباعي"، وذلك من خلال بابين تناولا جميع عناصر البناء الروائي؛ الأول: بناء الحدث الروائي وأدواته الفنية، والثاني: الشخصية واللغة. ومن أبرز ما قام به الباحث في هذه الدراسة إعداد ملحق (ببليوجرافيا) بأهم ما أُلف وكُتب حول السباعي حتى صدور دراسته.

أما عن **<u>المنهج الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة</u>** فهو المنهج "الوصفي التحليلي" القائم على وصف الظاهرة محل البحث (المكان في روايات "يوسف السباعي")؛ ولذا فقد اهتمت الدراسة بـ"النص" في المقام الأول، وذلك من خلال تتبع أنواع "المكان" في أعمال "السباعي" الروائية، وجمع الشواهد اللازمة وتحليلها؛ من أجل الوصول إلى نتائج محددة حول الظاهرة، والوقوف على أبرز مظاهر رؤية "السباعي" لـ"المكان" وتحليل تلك الرؤية، مع الكشف عن مدى وعيه بأهمية "المكان" في العمل الروائي وقدرته على خلق أماكنه الروائية.

ونظرا لما ذكره الباحث سابقًا من ثراء "المكان" في روايات "السباعي" فقد آثر أن تقتصر الدراسة على نوعين من أنواع المكان لديه ينمان عن غيرهما؛ وهما: المكان الرحمي الأمومي كممثل للمكان الأليف، والمكان الأبوي السلطوي كممثل للمكان المعادي، وفي محاولة للكشف عن بعض جوانب "الفضاء الروائي" في أعمال "يوسف السباعي" الروائية سعت الدراسة إلى توضيح العلاقة الوطيدة والتأثير المتبادل بين كل من عنصريْ "المكان" و"الشخصية"، من خلال نموذج "المرأة" الذي لم تجد الدراسة أكثر تعبيرا منه عن هذه العلاقة.

وبذلك خرجت الدراسة في شكلها الحالي في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة:

ففي **<u>المقدمة</u>:** أشار الباحث إلى أهمية "المكان" في العمل الروائي، واهتمام النقد الأدبي الحديث والمعاصر به، مؤكدا وجود نوع من الوعي المبكر والاهتمام لدى "السباعيّ" بـ"المكان"، وانتقل بعد ذلك للدوافع التي حثته على اختيار موضوع الدراسة والمعوقات التي قابلته أثناء البحث، ثم تعرض لأبرز الدراسات التي تناولت الموضوع وأفادت هذه الدراسة منها، موضحا المنهج الذي اعتمدته هذه الدراسة في البحث.

وفي **<u>التمهيد</u>:** تناول الباحث عنصرين مهد من خلالهما للدراسة؛ **العنصر الأول** وعنوانه "**تعريف المكان**"؛ عرف فيه الباحث بـ"المكان" في عدة حقول دلالية؛ هي: اللغوية، والدينية، والفلسفية، والأدبية، أما **العنصر الثاني** وعنوانه "**يوسف السباعي.. سيرته وآثاره**"؛ فقد اهتم فيه بالتعريف بـ"السباعي" وتناول حياته، وإنتاجه الروائي، ومذهبه الأدبي وموقف النقاد منه، كما وقف على بعض المؤثرات التي رفدت أدبه وأثرت فيه.

أما **الفصل الأول:** فكان بعنوان "**المكان الأمومي الرحمي/ المنزل نموذجا**"؛ تناول فيه الباحث واحدا من أبرز الأماكن التي تتصف بالرحمية والألفة؛ وهو "المنزل"، وقسم الفصل لمقدمة ومبحثين؛ قدّم للفصل بتبيان أهمية "المنزل" لدى "السباعي" في رواياته ورؤيته له بصفة عامة، ثم قام بعملية استقصاء لمفردات وأشياء "المنزل" التي وردت في روايات "السباعي" من خلال مبحثين؛ **الأول:** بعنوان "**مفردات المنزل**"، **والثاني:** بعنوان "**أشياء المنزل**"، حاول الباحث فيهما الوقوف على رؤية "السباعي" الخاصة لهذه المفردات والأشياء والخروج باستنتاجات حولها من خلال تحليل الشواهد الروائية التي وردت فيها.

وأما **الفصل الثاني:** فكان بعنوان "**المكان الأبوي السلطوي/ المكان العسكري نموذجا**"؛ تناول فيه الباحث واحدا من أبرز الأماكن التي تتصف بالعدائية والتسلط؛ وهو "المكان العسكري"، وقسم الفصل لمقدمة وثلاثة مباحث، حيث قدم للفصل بتبيان الخصوصية التي اتسم بها "المكان العسكري" في روايات "السباعي" من خلال عقد مقارنة بينه وبين واحد من الأماكن السلطوية الأخرى التي وردت في روايات "السباعي"؛ وهو "مكان العمل"، ثم قام في "**المبحث الأول**" بعرض "**سمات المكان العسكري**" في روايات "السباعي" مشير للواقعية التي اتسم بها "المكان العسكري" عند "السباعي" كناتج لمعايشته الحقيقية لهذا المكان، وأتبع ذلك المبحث بمبحثين آخرين؛ جاء **الأول:** بعنوان "**مفردات المكان العسكري**"، **والثاني:** بعنوان "**أشياء المكان العسكري**"، استقصى من خلالهما مفردات وأشياء "المكان العسكري" التي وردت في روايات "السباعي"؛ في محاولة للوقوف على رؤية "السباعي" لتلك المفردات والأشياء وتكوين فكرة حول الرؤية العامة لـ"المكان العسكري" لديه.

وفي **الفصل الثالث:** بعنوان "**المكان والمرأة/ المرأة في بيوت السلطة نموذجا**"؛ تناول الباحث العلاقة التي يمكن أن تقوم بين "المكان" و"الشخصية"؛ متخذًا من شخصية "المرأة" نموذجا باعتبارها من أثرى الشخصيات الروائية، وقسم الباحث الفصل لمقدمة وثلاثة مباحث، حيث قدم للفصل بتبيان التأثير المتبادل بين "المكان" و"الشخصية" ودور كل منهما في تنوير الآخر في العمل الروائي، وكذلك الخصوصية التي تتسم بها شخصية "المرأة" عن غيرها من الشخصيات الروائية، ثم قام بالتعريف بـ"بيوت السلطة" وأنواعها في عُرف الدراسة، وفي "**المبحث الأول**" بعنوان "**المرأة في بيت الأب**" تناول الباحث نشأة "المرأة" وفترة وجودها في "بيت الأب"، محاولاً الوقوف على أنواع التعامل التي لقيتها "المرأة/ الابنة" من قِبل الأب وأسلوبه في ممارسة السلطة، مفندا بعض المزاعم حول سلبية "المرأة" في روايات "السباعي" من خلال استقصاء نماذج "المرأة" لديه والوقوف على ما في مواقفها من نضج وإيجابية، وفي "**المبحث الثاني**" بعنوان "**المرأة في بيت الزوج**" تناول الباحث حياة "المرأة" في بيت الزوج من

خلال مرحلتين؛ **المرحلة الأولى:** تناولت المرأة الزوجة؛ وقدم فيها الباحث بعدد من الأفكار التي تعبر عن فلسفة "السباعي" ومفهومه عن الزواج، كما عرض مجموعة من الظواهر في بيوت "السباعي" الزوجية، وكذلك عددا من نماذج بيوت الزوجية لديه؛ للوقوف على مظاهر استخدام السلطة من قِبل الزوج وأساليبها، **والمرحلة الثانية:** تناولت المرأة أما؛ ووقف من خلالها على تجربة الأمومة في حياة "المرأة" وما يترتب عليها من القضايا ذات الصلة بمسألة السلطة. وفي "**المبحث الثالث**" بعنوان "**المرأة في بيت المخدوم**"، تناول الباحث عددا من نماذج "المرأة" في بيوت الخدمة في روايات "السباعي" باعتبارها من أبرز بيوت السلطة؛ محاولاً الوقوف على طرق التعامل السائدة معها، ومظاهر التسلط والتجاوز في استخدام السلطة التي تعرضت له في بعض الأحيان.

ثم أنهى الباحث دراسته **بالخاتمة:** التي عرض فيها النتائج التي توصلت إليها الدراسة من خلال مجموعة من الخلاصات.

# التمهيد

## الفهرس التحليلي

تعريف المكان- المكان لغويا- المعجم الوسيط - الصحاح - القاموس المحيط - تاج العروس من جواهر القاموس - لسان العرب - العين - مقاييس اللغة - المحكم والمحيط الأعظم - المحيط في اللغة - المفردات في غريب القرآن - دائرة معارف القرن العشرين - المكان دينيا - المكان فلسفيا - المكان أدبيا - يوسف السباعي.. سيرته وآثاره - الميلاد.. الإبداع.. الوفاة - مذهب "يوسف السباعي" الأدبي - المؤثرات الأساسية في أدب "السباعي" - الرافد الأول: النشأة والبيئة المحيطة - الرافد الثاني: "السباعي" الأب - الرافد الثالث: الحياة العسكرية.

# أولاً

# تعريف المكان

## (لغويًا - دينيًا - فلسفيًا - أدبيًا)

### ١- المكان لغويًا:

ورد تعريف "المكان" من الناحية اللغوية في معظم معاجم اللغة العربية؛ القديم منها والحديث، ومما يلحظ على هذه المعاجم في هذا النطاق أمران:

- **الأول:** أن تعريف هذه المعاجم للمكان يتشابه بصورة ملحوظة قد تصل إلى حد التطابق أحيانًا فيما بين بعضها؛ سواء من ناحية الجذر اللغوي الذي وردت تحته كلمة "المكان"، أو من ناحية التعريف بالكلمة نفسه.
- **الثاني:** اهتمام بعض هذه المعاجم بالبحث في أصل اشتقاق الكلمة من ناحية جذرها اللغوي دون الاهتمام بالتعريف بها.

وفيما يلي عرض سريع لأهم تلك المعاجم التي قامت بتعريف "المكان":

- **المعجم الوسيط**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك ا ن)؛ وفيه: "**(المكان) : المنزلة، يقال: هو رفيع المكان. و- الموضع. (ج) أمكنَة. (المكانَةُ): المكان بمعنييه السابقين**"[١].

- **الصِّحاح**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن)؛ وفيه: "**المكانَةُ: المنزلة... والمَكان والمَكانَةُ: الموضع**"[٢].

- **القاموس المحيط**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن) مرة، كما وردت مرة أخرى تحت مادة (م ك ن)، دون فرق يذكر بين التعريف في المادتين؛ وفيه تحت مادة (ك و ن): "**المَكان: المَوضع، كالمَكانَة، (ج): أمكنَةٌ وأماكن**"[٣]، وتحت مادة (م ك ن) يقول: "**المَكان: المَوضع، (ج) أمكنَةٌ وأماكن**"[٤].

---

(١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، مادة (ك ا ن).

(٢) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، مادة (ك و ن).

(٣) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي (ت ٨١٧هـ): القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط٣، ١٣٠١هـ، مادة (ك و ن).

(٤) نفسه، مادة (م ك ن).

- <u>تاج العروس من جواهر القاموس</u>:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن) مرة، كما وردت مرة أخرى تحت مادة (م ك ن)، والمؤلف يسوق بين ثنايا حديثه آراء ومناقشات لعديد من علماء اللغة في أصل اشتقاق الكلمة، وليس محلها هذه الدراسة[1]؛ وفيه: "**المَكان: المَوضع، كالمَكانة... (ج): أَمكنَةٌ وأَماكن**"[2]، وتحت مادة (م ك ن) يقول: "**المَكانةُ: المَنْزلةُ عنْدَ مَاك، والجَمع: مَكانَات، ولا يجمَع جَمع التكْسير... والمَكان: المَوضع الحاوي للشيء... (ج): أَمكنَةٌ؛ كقَذَال وأَقْذلة، و(أَمَاكن) جَمع الجَمع**"[3].

- <u>لسان العرب</u>:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن) مرة، ومرة أخرى تحت مادة (م ك ن)؛ وفيه: "**المكان: الموضع، والجمع: أَمكنة وأَماكن**"[4]، وتحت مادة (م ك ن) يقول: "**المَكان والمَكانةُ واحد... والمكان: الموضع، والجمع: أَمكنة؛ كقَذَال وأَقْذلة، وأَماكن جمع الجمع**"[5].

- <u>العين</u>:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن) مرة، ومرة أخرى تحت مادة (م ك ن)، ويلاحظ عليه عدم اهتمامه بالتعريف مطلقًا مع اهتمام واضح بأصل اشتقاق الكلمة؛ وفيه: "**المكان: اشتقاقه من "كان - يكون"، فلما كثرت صارت الميم كأنها أصليةٌ؛ فجمع على أَمكنَة**"[6]، وتحت مادة (م ك ن) يقول: "**المكان في أصل تقدير الفعل: مَفْعَل؛ لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثُر أجروه في التصريف مجرى الفعال، فقالوا: مكنًا له، وقد تمكن، وليس بأعجب من تمسكن من المسكين، والدليل على أن المكان "مَفْعَل" أن العرب لا تقول: "هو مني مكان كذا وكذا" إلا بالنصب**"[7].

---

(١) انظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت ١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١، الجزء السادس والثلاثون، مادتي (ك و ن) و(م ك ن).

(٢) نفسه، مادة (ك و ن).

(٣) نفسه، مادة (م ك ن).

(٤) محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ): لسان العرب، تحقيق: عبد ا علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د. ت، مادة (ك و ن).

(٥) نفسه، مادة (م ك ن).

(٦) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٤هـ): كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، مادة (ك و ن).

(٧) نفسه، مادة (م ك ن).

- **مقاييس اللغة**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن)، ولم يهتم هو الآخر بالتعريف وإنما اهتم باشتقاق الكلمة؛ وفيه: "**قال قوم: المكان اشتقافه من "كان - يكون"، فلما كثُر تُوهمت الميم أصلية**"[(١)].

- **المحكم والمحيط الأعظم**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن) مرة، ومرة أخرى تحت مادة (م ك ن)؛ وفيه: "**المكان: الموضع. والجمع: أمكنة، وأماكن... وقد حكى سيبويه في جمعه: أمكُن**"[(٢)]، وتحت مادة (م ك ن) يقول: "**المَكان: الموضع والجمع: أمكنة، كقَذَال وأقْذلة، وأماكن: جمع الجمع**"[(٣)].

- **المحيط في اللغة**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن) مرة، ومرة أخرى تحت مادة (م ك ن)، ولم يهتم كذلك بالتعريف، وإنما انصب اهتمامه على اشتقاق الكلمة؛ وفيه: "**المَكان: اشْتقاقُه من كانَ يَكُون**"[(٤)]، وتحت مادة (م ك ن) يقول: "**مكن: المَكن والمَكْن: بَيض الضب... وتَمَكنَ: أخَذَ المَكانَ. ويجمَع المَكان على أمكُن**"[(٥)].

- **المفردات في غريب القرآن**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (م ك ن)، وفيه تفصيل ليس في غيره من المعاجم؛ يقول: "**مكن: المكان عندَ أهل اللغة: الموضع الحاوي للشيء، وعندَ بعض المتكلمين أنه عَرَض وهو اجتماع جِسمين حاوٍ ومَحوي، وذلك أن يكون سطح الجسم الحاوي محيطًا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسَبةُ بين هذين الجِسمين**"[(٦)].

- **دائرة معارف القرن العشرين**:

وردت كلمة "المكان" تحت مادة (ك و ن)؛ وفيها: "**المكان: موضع كون الشيء؛ وهو حصوله. والمكانة: الموضع والمنزلة، جمعها: مكانات**"[(٧)].

---

(١) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ): مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٧٩، مادة (ك و ن).

(٢) أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت ٤٥٨هـ): المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، مادة (ك و ن).

(٣) نفسه، مادة (م ك ن).

(٤) الصاحب إسماعيل بن عباد (ت ٣٨٥هـ): المحيط في اللغة، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، دار عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، مادة (ك و ن).

(٥) نفسه، مادة (م ك ن).

(٦) أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ): المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د. ت، مادة (م ك ن).

(٧) محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، ط٣، ١٩٧١، مادة (ك و ن).

ونخلص من الاستقصاء السابق لمعاجم اللغة العربية ودوائر المعارف إلى إجماعها على أن "المكان" من الناحية اللغوية هو: "المنزلة، والمكانة، والموضع الحاوي للشيء، وموضع كون الشيء وحصوله، وأنه يجمع على (أَمكِنَة)، وجوز البعض جمعه على (أَمكُن)، وأن (أماكن) هي جمع الجمع منه".

أما من ناحية الاشتقاق فهي تختلف فيما بينها؛ **فأغلبها** يرجع الكلمة إلى الجذر اللغوي (ك و ن)، وأن اشتقاقها من (كان - يكون)، وأن الميم فيها صارت كأنها أصلية لكثرة الاستعمال فجمع على (أَمكِنَة)، **والبعض** يرجع الكلمة إلى الجذر اللغوي (م ك ن) ويرى أن ذكرها في باب (ك و ن) إنما هو سهو أو خطأ[1].

---

(١) انظر: لسان العرب، وتاج العروس من جواهر القاموس، مرجعين سابقين، مادة (ك و ن)، ففيهما تفصيل عريض لقضية أصل اشتقاق كلمة (المكان).

**٢ـ المكان دينيًا:**

للمكان - كفكرة - حضور بارز في جميع الرسالات السماوية، ويظهر هذا الحضور بوضوح في امتلاك كل دين لتصوره الخاص عن العالم والخلق، متفقًا مع الأديان الأخرى في بعض القضايا ومختلفًا معها في البعض الآخر؛ فـ"**في الثقافة اليهودية - المسيحية يبتدئ الكتاب المقدس بسفر (التكوين)، ويخلق الرب المكان قبل خلق الكائنات، ويخلق لنفسه مكانًا (العرش)... وفي القرآن الكريم تم تلخيص الوجود وفعل الخلق بعبارة: (كن فيكون)**"[(١)].

ويعد مبحث "المكان" في "القرآن الكريم" من المباحث ذات الأهمية؛ حيث لا يذكر "المكان" في القرآن الكريم - في الغالب - ذكرا عاريا مجردا من الدلالة، وإنما يأتي مرتبطًا بأشخاص أو أحداث ذات أهمية؛ ويظهر ذلك في اهتمام القرآن الكريم بـ(مكة/ المكان) باعتبارها مهبط الوحي؛ حيث يستخدم لها أسماء عدة بحسب المواقف التي يرد فيها ذكرها؛ كـ"بكة" و"أم القرى" و"البلد الأمين" و"البلدة" (التي حرمها)، كما يظهر كذلك في اهتمامه بـ"المسجد الحرام" بما يحمل من دلالة كونه قبلة المسلمين التي يقصدونها في الصلاة، وكذلك "المسجد الأقصى" باعتباره مسرى الرسول ﷺ ومنطلق عروجه إلى السماء حيث "سدرة المنتهى"؛ وهي من الأماكن الغيبية التي ارتبطت بقصة "المعراج" في القرآن الكريم أيضا.

كما يظهر "المكان" بوضوح في حكايات القرآن الكريم عن الأنبياء السابقين وأقوامهم؛ مثل: "الأحقاف" و"الحجر" و"مصر" و"سبأ".. وغيرها من الأماكن، وإن كان من المسلم به أن احتفال القرآن الكريم بتلك الأماكن كلها لم يكن من منطلق الاهتمام الفني، وإنما جاء في المقام الأول تعبيرا عن أهمية المكان في الموقف وتلاحمه مع الحدث، باعتبار طبيعة القرآن الكريم ككتاب ديني هدفه الأول التربية بالقصة من خلال العبرة[(٢)].

ولا شك في أن الحكم السابق - المتعلق بـ"القرآن الكريم" - ينطبق أيضا على أغلب نصوص "الحديث الشريف" و"السيرة النبوية" في تعاملهما مع المكان؛ باعتبارهما بيانًا للقرآن وتفصيلاً لما أُجمل منه؛ فمن أهم ما ورد في نصوص الحديث من اهتمام واضح بالمكان: حديث النبي ﷺ عن جبل "أُحد" في قوله ﷺ: "**أحد جبل يحبنا ونحبه**"[(٣)]، والذي يحمل تشخيصا واضحا للمكان بإكسابه بعض السمات الإنسانية (الحب).

---

(١) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، سلسلة دراسات ثقافة عربية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص١١، ١٢.

(٢) انظر: حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي.. قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٦٨، ٦٩، بتصرف.

(٣) عن أبي هريرة ﷺ، وهو صحيح، محمد ناصر الدين الألباني، صحيح وضعيف الجامع الصغير (رقم ١٩١)، برنامج منظومة التحقيقات الحديثية، مركز نور الإسلام لأبحاث القرآن والسنة، الإسكندرية.

ومن أبرز نصوص السيرة يأتي ما ورد عن النبي ﷺ من تألمه غير الخافي لفراق موطنه الأول (مكة)؛ حين وجه حديثه إليها واقفًا بـ"الحزورة" على مشارف "مكة": "**ما أطيبَك من بلد وأحبك إلي! ولولا أن قومي أخرجوني منك ما سكنت غيرك**"[1]، وكذلك قوله في نفس السياق لـ"أُصيل الغفاري" الذي قدم عليهم "المدينة" بعد الهجرة من "مكة"، فلما سألته "عائشة" رضي الله عنها: "كيف تركت مكة يا أُصيلُ؟"، قال: "تركتها حين ابيضت أباطحها، وأحجن ثُمامها، وأغْدق إذْخرها، وأمشر سلَمها"، وعندئذ اغْرورقت عينا رسول الله ﷺ وقال: "**لا تُشَوِّقْنَا يا أُصَيلُ**"، ويروى أنه ﷺ قال له: "**دَعِ القلوبَ تَقَرّ**"[2].

وتُعد القضية التي تنتمي إلى علم الكلام وتتلخص في السؤال: **(أين الله؟)** من أهم القضايا التي تتعلق بالمكان من منظور ديني في الإسلام، وقد نالت حظًّا وافرا من البحث ومثلت ساحة لخلاف عريض بين الفرق الإسلامية المتنوعة، ورغم أن النبي ﷺ - في رأي البعض - قد وضح الأمر وأغلق باب الخلاف حين سأل الجارية في الحديث المشهور: "**أين الله؟**"، فأجابته بقولها: "في السماء"، فقال ﷺ لسيدها: "**أعتقها فإنها مؤمنة**"[3].. رغم ذلك فإن البحث لم يقف عند هذا الحد؛ بل جاوزه إلى الحديث عن قضايا تفرعت عن القضية الأساسية؛ مثل: قضية "العرش"، وهل هو مختص كحدود لمكان الله جل شأنه؟ وقضية الاستواء على العرش، والآيات والأحاديث التي وردت في معية الله لخلقه ونزوله إلى السماء الدنيا؛ هل هي على الحقيقة أم على المجاز؟ وهي قضايا لم يرد فيها اتفاق، ويستدل كل فريق على صحة ما ذهب إليه فيها بأدلة تؤيده من الكتاب والسنة، وكما يقول أحد الباحثين: "**فالذين قالوا: إن الله فوق عرشه دون أرضه وسماواته؛ تنزيها له عن المكان.. لم يذهبوا به إلى لا مكان كما يظنون؛ لأن ما فوق العرش هو في نظر الشرع مكان أيضا، أما من فعلوا ذلك بدعوى تنزيهه عن الحلول والاتحاد في خلقه فقد فاتهم أن هناك فوق العرش وحوله من الخلق الكثير**"[4].

---

(١) عن ابن عباس رضي الله عنهما، وهو صحيح، محمد ناصر الدين الألباني، صحيح وضعيف سنن الترمذي (رقم ٣٩٢٦)، برنامج منظومة التحقيقات الحديثية، مرجع سابق، والحزورة: الرابية الصغيرة، وهي هنا: موضع على مشارف "مكة"، انظر: تاج العروس، مرجع سابق، مادة (ح ز ر).

(٢) عبد الرحمن السهيلي (ت ٥٨١هـ): الروض الأُنُف في شرح السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق: عبد الرحمن الوكيل، دار الكتب الإسلامية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، (٥/ ٢٧).

(٣) عن معاوية بن الحكم السلمي رضي الله عنه، وهو صحيح، محمد ناصر الدين الألباني، إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، (٢/ ١١٢).

(٤) محمد إسماعيل جبر، الرسالة التصحيحية في العقيدة الإسلامية، كتاب إلكتروني، الإصدار الثالث، ٢٠٠١، ص٧٨، ٧٩.

ومن أهم الأفكار التي عبرت بها الأديان عن قضية "المكان" - كذلك - هذه الثنائية التي لا تكاد تخلو منها ديانة سماوية أو أرضية؛ وهي ثنائية (المقدس/ المدنس)، والتي تمثل ثنائية فاصلة بين نوعين من المكان، تفصل ما هو جليل عما هو محتقر، وما هو سماوي عما هو أرضي، وما هو ملائكي عما هو شيطاني؛ حيث تُعلي من قدر الأول في مقابل الثاني.

ففي مجال "المقدس" يرى بعض الباحثين أن أصحاب الديانات يشتركون في "**إسباغ القداسة على مكان خاص... حيث ينغمر الدنيوي بالمقدس ويرمز إليه، ويشكل هذا جزءاً من التجربة الدينية العميقة للأفراد والجماعات، التي يكون الفكر الرمزي بعدا من أبعادها، في التصاق عميق بالشعائر والطقوس، التي تنتمي إلى الحقل الرمزي في الفكر**"(١).

ويدخل في مجال هذا "المقدس" حسب دين الإسلام: المسجد الحرام (الكعبة المشرفة)، والمسجد النبوي، والمسجد الأقصى، فلهذه الأماكن خصوصيات واضحة، كما جاء في القرآن الكريم؛ مثلاً: ﴿إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِى بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ﴾(٢)، وكذا ما ورد في حديث النبي ﷺ: "**لا تُشد الرحالُ إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، ومسجد الرسول، ومَسجِد الأقصى**"(٣)، وقوله ﷺ: "**صلاة في مسجدي هذا أفضل من ألف صلاة في سواه، إلا المسجد الحرام؛ فصلاة في المسجد الحرام أفضل من مئة ألف صلاة فيما سواه**"(٤)، وفي رواية أخرى مرفوعة: "**والصلاة في بيت المقدس بخمسمائة صلاة**"(٥).

أما في مجال "المدنس" يأتي شاهدا واضحا حديث مرور النبي ﷺ في غزوة "تبوك" على الحجر (ديار ثمود)؛ حيث قال ﷺ لأصحابه: "**لا تدخلوا مساكن الذين ظلموا أنفسهم إلا أن تكونوا باكين؛ أن يصيبكم ما أصابهم**"، ثم قنع رأسه وأسرع السير حتى اجتاز الوادي(٦)، وفي رواية أنه ﷺ قال لهم: "**لا تشربوا من مائها شيئًا، ولا تتوضؤوا منه للصلاة، وما كان من عجين عجنتموه فاعلفوه الإبل ولا تأكلوا منه شيئًا**"، وأمرهم أن يهرقوا الماء، وأن يستقوا من البئر التي كانت تردها الناقة(٧).

---

(١) شمس الدين الكيلاني: رمزية القدس الروحية.. قداسة المكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٨.

(٢) سورة آل عمران: الآية ٩٦.

(٣) عن سعيد بن المسيب ، وهو صحيح. إرواء الغليل، مرجع سابق (٣/ ٢٢٦).

(٤) عن جابر بن عبد ا رضي ا عنهما، وهو صحيح. المرجع السابق (٤/ ٣٤٢).

(٥) عن أبي الدرداء . المرجع السابق (٤/ ٣٤٢).

(٦) عن ابن عمر رضي ا عنهما، وهو متفق عليه. محمد بن عبد ا الخطيب التبريزي، مشكاة المصابيح، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، (٣/ ١١١).

(٧) انظر: محمد بن عبد الوهاب بن سليمان التميمي (ت ١٢٠٦هـ)، مختصر سيرة الرسول ﷺ، دراسة وتحقيق: عبد الرحمن بن ناصر البراك وغيره، مطبوع ضمن مؤلفات الشيخ محمد بن عبد الوهاب، الجزء الرابع، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، د. ت، ص٢٣٣.

ولمثل هذه الأمكنة وظيفة هامة من الناحية الدينية تتمثل في أنها تنظم رؤية الإنسان المؤمن إلى العالم الأرضي؛ فـ"**يتحول بها فضاؤه الكوني المملوء بالغموض والفوضى إلى فضاء كثيف بالمعاني والمعقولية... فتختبر الجماعة المؤمنة أمام هذه القداسة أعمق مشاعر الإجلال والغبطة؛ حيث تتصل بما يشير إلى الأبدية والتعالي، وتدخل عبر توسطات الجغرافية المقدسة تلك في علاقة حميمة مع العالم العلوي، حينها تتحول تلك الجغرافية إلى جسر يصل ما بين المؤمن وا ، بين المرئي واللامرئي، ما بين الغياب والحضور، ما بين الزمان والأبدية**"[(١)].

ويرى بعض الباحثين أن هناك مجافاة ظاهرة بين كل من النظرتين: الدينية، والحيادية أو العلمية للمكان؛ من حيث إن النظرة الدينية تتخذ حكما تفاضليا نحو المكان، محملة بعض الأمكنة رسالة مقدسة[(٢)]، ولكن هذه الدراسة ترى خلاف ذلك؛ فإنه لا يجوز - من وجهة نظرها - استخدام المنهج العلمي في غير محله؛ وهو ما ينطبق على محاكمة المسائل الدينية وفقًا للمعايير العلمية المادية؛ فـ"**إننا بتطبيق هذا المنهج العلمي القائم على الاختبار والملاحظة والسبر والاستقراء، قد نصل إلى معرفة أحسن طريقة لصهر المعادن، والانتفاع من الأشياء المادية**"[(٣)]، أما فيما "**يتعلق بغيبيات اعتقادية لا تملك الوسائل الإنسانية الوصول إليها، مهما تقدمت هذه الوسائل وتطورت مستقبلاً**"[(٤)] فإن ذلك يكون مجافاة للمنهج العلمي نفسه، ولو صح ذلك لأسقطنا كثيرا مما تعتبره الأديان من المسلمات التي لا يجوز الاعتقاد في خلافها؛ كوجود عالم الملائكة وعالم الجن اللذين ورد فيهما نصوص قرآنية وحديثية صريحة وصحيحة.

وإذا ما تركنا الحديث عن المكان الأرضي وجدنا أن الأديان تكاد تكون المصدر الوحيد للحديث عن المكان غير الأرضي (التخيلي)؛ وخاصة ما يمكن تسميته بـ"المكان الغيبي"؛ فالأديان -على تنوعها- تفترض وجود مكان ينتهي إليه الأبرار الصالحون؛ وهو الجنة، وآخر ينتهي إليه الفجار الآثمون؛ وهو النار، ولا يخلو دين من الأديان من حديث ووصف لهذين المكانين وتفاصيلهما وحال أهلهما.

ومن نماذج القرآن في الحديث عن الجنة والنار؛ قوله تعالى في وصف الجنة: ﴿هَٰذَا ذِكْرٌۚ وَإِنَّ لِلْمُتَّقِينَ لَحُسْنَ مَـَٔابٍ * جَنَّٰتِ عَدْنٍ مُّفَتَّحَةً لَّهُمُ ٱلْأَبْوَٰبُ * مُتَّكِـِٔينَ فِيهَا يَدْعُونَ فِيهَا بِفَٰكِهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ * وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ أَتْرَابٌ﴾[(5)]. وفي مقام الحديث عن النار وأهلها يأتي

---

(١) رمزية القدس الروحية.. قداسة المكان: مرجع سابق، ص٩.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٨، ٩.

(٣) عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني: كواشف زيوف في المذاهب الفكرية المعاصرة، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩١، ص١٥١.

(٤) نفسه، ص١٩٧.

(٥) سورة الرعد: الآيات ٤٩- ٥٢.

هذا الوصف القاسي والمحاورة البائسة بين أهل النار في قوله تعالى: ﴿هَٰذَاۚ وَإِنَّ لِلطَّٰغِينَ لَشَرَّ مَـَٔابٍ * جَهَنَّمَ يَصْلَوْنَهَا فَبِئْسَ ٱلْمِهَادُ * هَٰذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ * وَءَاخَرُ مِن شَكْلِهِۦٓ أَزْوَٰجٌ * هَٰذَا فَوْجٌ مُّقْتَحِمٌ مَّعَكُمْۖ لَا مَرْحَبًۢا بِهِمْۚ إِنَّهُمْ صَالُواْ ٱلنَّارِ * قَالُواْ بَلْ أَنتُمْ لَا مَرْحَبًۢا بِكُمْۖ أَنتُمْ قَدَّمْتُمُوهُ لَنَاۖ فَبِئْسَ ٱلْقَرَارُ * قَالُواْ رَبَّنَا مَن قَدَّمَ لَنَا هَٰذَا فَزِدْهُ عَذَابًا ضِعْفًا فِي ٱلنَّارِ* وَقَالُواْ مَا لَنَا لَا نَرَىٰ رِجَالًا كُنَّا نَعُدُّهُم مِّنَ ٱلْأَشْرَارِ * أَتَّخَذْنَٰهُمْ سِخْرِيًّا أَمْ زَاغَتْ عَنْهُمُ ٱلْأَبْصَٰرُ * إِنَّ ذَٰلِكَ لَحَقٌّ تَخَاصُمُ أَهْلِ ٱلنَّارِ﴾[1].

ومن نماذج الحديث في وصف الجنة قوله ﷺ: "**إن في الجنة شجرة يسير الراكب في ظلها مائة عام لا يقطعها**"[2]، وكذا قوله ﷺ: "**أظنكم تظنون أن أنهار الجنة أخدود في الأرض، لا وا ! إنها لسائحة على وجه الأرض، إحدى حافتيها اللؤلؤ، والأخرى الياقوت، وطينها المسك الأذفر**"[3]، وقوله ﷺ في وصف النار: "**أوقد على النار ألف سنة حتى احمرت ، ثم أوقد عليها ألف سنة حتى ابيضت ، ثم أوقد عليها ألف سنة حتى اسودت ، فهي سوداء كالليل المظلم**"[4].

---

(١) سورة الرعد: الآيات ٥٥- ٦٤.

(٢) عن أنس ﷺ، وهو صحيح. محمد ناصر الدين الألباني، السلسلة الصحيحة، مرجع سابق (رقم ١٩٨٥).

(٣) عن أنس ﷺ، وهو صحيح. انظر: المرجع السابق (رقم ٢٥١٣).

(٤) عن أبي هريرة ﷺ، وقال الترمذي: "حديث حسن غريب". أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي: الجامع الصحيح سنن الترمذي، تحقيق: أحمد محمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت. ١٧٠/٤، (حديث رقم ٢٥٩١).

### ٣- المكان فلسفيًا:

المكان هو "**حاضن الوجود الإنساني**"[١]، وهو من أكثر الظواهر وأقدمها ارتباطًا بالذات الإنسانية[٢]؛ ولذا فإنه منذ بداية التفكير الفلسفي و"المكان" يمثل قضية فلسفية وجودية وجمالية بالغة الأهمية؛ نظرا لتلك العلاقة اللصيقة بينه وبين هوية الإنسان وثقافته، ولعلاقته بالزمن والتاريخ، ورمزيته الروحية، ولارتباطه بالذاكرة الذاتية والجمعية للإنسان؛ وكما يرى "باشلار" فإن الذكريات "**كلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلما أصبحت أوضح**"[٣].

وكغيرها من القضايا لم توجد قضية "المكان" في الصورة التي هي عليها الآن دفعة واحدة، وإنما مرت بسلسلة من التطورات المتعلقة بتطور الفكر البشري واتساع أفقه في التعامل مع العالم الخارجي؛ وقد كان للحضارات الأولى القديمة دورها في معالجة قضية "المكان" فلسفيا، ولكنها كانت "**معالجة حسية موضوعية؛ إذ لا يستطيع الإنسان البدائي إدراك المكان إلا من خلال أشياء ملموسة وحسية؛ مثل: البيت، الشجرة، المحلة، الوطن**"[٤].

وفي مجال تطور النظرة إلى "المكان" فقد كان جل اهتمام الطوباويات الفلسفية الكلاسيكية منصبا على المكان المتخيل لا على المكان الواقعي، بخلاف الدراسات الحديثة التي كان اهتمامها الأول بالمكان كما يعبر عنه في الكتابات الأدبية والهندسة المعمارية[٥].

أما في مجال التطور الاصطلاحي لمفهوم "المكان" فيؤكد أحد الباحثين أن "**أول استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة قد صرح به "أفلاطون"... وبعد "أفلاطون" أخذ مفهوم المكان يحتل أهمية متميزة في أبحاث الفلاسفة؛ إذ خصصوا له مكانة خاصة في مؤلفاتهم التي تركوها لنا، وإن اختلف تحديد المفهوم من فلسفة إلى أخرى حسب منطلقاتها**"[٦].

---

(١) عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص٢٠.

(٢) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية.. دراسة نقدية، رسالة ماجستير منشورة، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط١، ٢٠٠٣، ص٦٣.

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ٢٠٠٦، ص٣٩.

(٤) حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٧، ١٨.

(٥) انظر: قاسم المقداد، جماليات المكان في الدراسات الغربية الحديثة، ملحق خاص عن المكان، جريدة الأسبوع الأدبي على الانترنت، العدد ٨٤٦، منشور على الانترنت بتاريخ ٢٢/ ٢/ ٢٠٠٣.

(٦) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: مرجع سابق، ص١٩.

وما بين النظرة التي وصلت إلى غاية التجريدية؛ والتي أكدت على أن المكان كوحدة تستحيل معرفته في الواقع المباشر! على أساس أن المعرفة بالمكان هي معرفة محددة بعناصر الإدراك الحسي ولا وجود لها خارج حدود هذه الدائرة[١]، والنظرة المادية البحتة التي رأت أن المكان لا يوجد إلا بالأشياء الموجودة فيه؛ وأنه لا وجود للمكان الفارغ، حيث يوجد المكان والمادة مرتبطين بدون أي تفكك[٢].. ما بين هاتين النظرتين تعددت وتنوعت الرؤى والنظريات في الفلسفة الغربية الحديثة.

وتهتم الدراسة في هذا المقام بعرض أهم تحولين حدثا لمفهوم "المكان" في الفلسفة الغربية؛ حيث تمثل التحول الأول في تجاوز الفرضية التي نادى بها "كانط"؛ والقائلة بوجود "**طبيعة قبلية أزلية لمفهوم المكان، والرأي الميتافيزيقي باعتباره غير قابل للتحول؛ حيث برهنت الهندسات اللاإقليدية على وجهة النظر الجدلية في المكان باعتباره شكلاً لوجود المادة قادرا على التغير معها**"[٣].

أما التحول الثاني والأكثر أهمية في هذا المجال فتمثل في اكتشاف النظرية النسبية؛ التي "**وحدت بين الزمان والمكان، وعدت الزمان بعدا رابعا لأبعاد المكان الثلاثة؛ والذي يعرف بمصطلح الزمكان**"[٤]، ففي أوائل القرن العشرين أدرك عالم الرياضيات "هيرمان منكوفسكي" أن نظرية النسبية التي أطلقها العالم الفيزيائي "ألبرت أينشتاين" وصفت كونًا ذا أربعة أبعاد، وكما يرى "منكوفسكي" فإن البعد الزمني يندمج مع الأبعاد المكانية الثلاثة ليشكل "الزمان/ المكان" (الزمكان)"[٥]؛ ومنذ ذلك الحين "**أصبحت نظرية (الأبعاد الأربعة) طاغية على كل النظريات التي سبقتها؛ خصوصا نظرية "إسحق نيوتن" الحركية التي كانت تعتبر الأبعاد المكانية الثلاثة الأصل في التغيرات الفيزيائية**"[٦]، واحتل "المكان" مرتبة عالية في اهتمام الباحثين والدارسين على حساب "الزمان"؛ حتى وصل الأمر بالبعض إلى القناعة بأن الزمان: "**لا معنى له إلا بانخراطه في الظاهرة المكانية**"[٧].

---

(١) هذا الرأي منسوب لـ"فرنسيس هربرت برادلي" (ت ١٩٢٤م). محمد توفيق الضوى: مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة.. دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص٤٨.

(٢) هذا الرأي منسوب لـ"ألبرت آينشتين" (ت ١٩٥٥م). فرانسواز باليبار، المكان والنسبية، ترجمة: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص١١٣.

(٣) م. روزنتال و ب. يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٦، ١٩٨٧، مادة (الهندسات اللاإقليدية).

(٤) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: مرجع سابق، ص١٩.

(٥) انظر: الموسوعة العربية العالمية، أعمال الموسوعة، الإصدار الالكتروني، الإصدار الأول، ٢٠٠٤، مادة (البعد الرابع).

(٦) زهير الأعرجي: مباني النظرية الاجتماعية في الإسلام، موسوعة النظرية الاجتماعية، العدد ٥٠٠، المطبعة العلمية، إيران، ١٤١٧هـ، ص٢١٢، ٢١٣.

(٧) فرحان اليحيى: تجليات المكان في أقاصيص جولانية.. دراسة نقدية بنيوية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٠٩، أيار ٢٠٠٥، ص١٣.

أما عن موقف الفلاسفة العرب القدماء من "المكان" فقد "**استعملوا اسم المعرفة "المكان" للدلالة على الحيز مجردا عن الشيء الذي يحتله ويجسده، وكمفهوم قائم بذاته، مستقل عن محتواه**"[(١)]، وانقسموا في نظرتهم للمكان إلى اتجاهات ثلاثة: اتجاه ذهب إلى أن المكان هو "سطح الجسم الحاوي" وعلى رأسه "الكندي" و"الفارابي"، والثاني - وهو اتجاه معارض للأول - قد عد المكان "بعدا لا متناه" وتزعمه "أبو بكر الرازي"، أما الاتجاه الثالث فقد تزعمه "ابن الهيثم" ويرى أن المكان "بعد متخيل"[(٢)].

ولعل أشهر وأوضح آراء الفلسفة العربية القديمة في مفهوم "المكان" هو الرأي الذي تبناه ونادى به "ابن سينا"[(٣)]؛ والذي رأى أن المكان هو: "**ما يحل فيه الشيء، أو ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويحده ويفصله عن باقي الأشياء**"[(٤)].

أما في الفلسفة العربية الحديثة فقد احتوت المعاجم والقواميس الفلسفية الحديثة والمعاصرة على تعريفات متعددة ومتقاربة "للمكان" فلسفيا[(٥)]، وترى الدراسة أن أكثرها تبسيطًا ووضوحا في ذات الوقت هو تعريف "المكان" بأنه: "**وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه، وهو متجانس الأقسام، متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل، وغير محدود، وله عند علماء الهندسة صفتان أخريان: الأولى قولهم: إن المكان ذو ثلاثة أبعاد؛ ومعنى ذلك أنه لا يلتقي في نقطة واحدة من المكان إلا ثلاثة خطوط عمودية، والثانية قولهم: إن أجزاء المكان مطابقة بعضها لبعض؛ بحيث يمكنك أن تنشئ فيه أشكالاً متشابهة على جميع المقاييس... وإذا جمعت بين الزمان والمكان في تصور واحد أمكنك أن تولد**

---

(١) ب. ك. و. ديفيس: المكان والزمان في العالم الكوني الحديث، ترجمة: أدهم السمان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٧.

(٢) انظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مرجع سابق، ص١٧٩، ١٨٠.

(٣) أبو علي الحسين بن عبد ا بن سينا (ت ٩٨٠هـ): فيلسوف وطبيب فارسي، أكثر الفلاسفة أصالة، أقام مذهبا فلسفيا في الوحدانية يقترب إلى أقصى حد ممكن من تركيب يؤلف بين مبادئ الإسلام وتعاليم أفلاطون وأرسطو. زكي نجيب محمود، الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت، د. ت، ص١٦.

(٤) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: مرجع سابق، ص١٩.

(٥) انظر في تعريف "المكان" فلسفيا: أبو الحسن علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ)، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٤٤، ٢٤٥. مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣، مادة (م ك ن). محمد العربي الخطابي: موسوعة التراث الفكري العربي الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، (١/ ١٤١- ١٤٤). وأندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ٢٠٠١، ص٣٦٢. ومراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٧، ص٦١٨.

**منهما مفهوما جديدا يطلق عليه اسم (المكان/ الزمان) (*Espace - Temps*)، وهو ذو أربعة أبعاد تؤلف متصلاً (مكانيا/ زمانيا)، يرمز إليه بأربعة متغيرات؛ أعني بالطول والعرض والعمق والزمان (س. ع. ف. ق)، وهذه الأبعاد ضرورية لتحديد كل ظاهرة طبيعية؛ لأن الظاهرة الطبيعية لا تحدث في المكان وحده، بل تحدث في المكان والزمان معا"**[1].

كما اهتم العديد من الباحثين في الفلسفة العربية الحديثة بشرح مفهوم "المكان" والوقوف على ماهيته من الناحية الاجتماعية، ولعل من أبسط الشروح في ذلك المقام قول أحد الباحثين في تعريف "المكان": "**المكان يعبر عن حقيقة خارجية علمية فانية من جهة، وعن حقيقة اجتماعية من جهة أخرى؛ فالمكان جزء من المادة الخارجية وليس من تركيباتنا الذهنية أو العرفية، ولكننا لا نستطيع أن ننكر حقيقة مهمة أخرى وهي أن المكان يعتبر أحد أهم القواعد الأساسية في بناء العرف الاجتماعي؛ لأن الأفراد الذين يشتركون بذهنية موحدة يشتركون أيضا بالسكن على قطعة واحدة من الأرض، والطبيعة الجغرافية للمكان تحدد طبيعة الأمة التي تسكن على أرضه، ومن ثم تحدد طبيعة العرف الذي يشترك الأفراد بالتسليم بصحته؛ فالعرف الاجتماعي للمكان الصحراوي يختلف عن العرف الاجتماعي للمناطق الجبلية، والعرف الاجتماعي لسكان الجزر النائية يتباين مع العرف الاجتماعي لسكان المدن الكبيرة المزدحمة، وبذلك تكون للمكان حقيقة اجتماعية أيضا"**[2].

---

(١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٤١٢، ٤١٣.

(٢) مباني النظرية الاجتماعية في الإسلام: مرجع سابق، ص٢٢٣، ٢٢٤.

**٤ـ المكان أدبيًا:**

يمثل "المكان" واحدا من أهم عناصر الرواية، وهو شرط من شروط العمل الروائي؛ فلا يكاد يخلو من الإشارة إليه أو التصريح به، وبالإضافة إلى كونه يمثل الخلفية التي تحتضن الشخصيات وتقع فيها الأحداث؛ فإنه "**يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله**"(١).

ويشير المكان إلى "**حيز ما يحيط بالإنسان ويطلق عليه اسما معينًا، ويتطلب حتما صفات ومعالم محدودة**"(٢)، غير أنه لا يراد بكلمة "المكان" في الرواية تلك الدلالة الجغرافية الضيقة، وإنما يراد بها دلالتها الرحبة التي تتسع لتشمل البيئة بأرضها وناسها وأحداثها، وهمومها وتطلعاتها، وتقاليدها وقيمها؛ فالمكان الروائي كيان زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع الشخصيات وأفكارها(٣).

أما عن طريقة عرض المكان في الأعمال الروائية؛ فإنه يتم عرضه في الغالب من خلال طريقتين رئيستين؛ تتمثل الأولى في طريقة العرض الكلي، والتي تتناول التكوين الكلي للمكان ويمتد على كامل صفحات الرواية، أما الثانية فتتمثل في طريقة العرض الجزئي؛ والتي تتناول تكوينات الأمكنة الفرعية والثانوية(٤).

والمكان في الرواية هو مكان مجازي حتى وإن أشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالاسم، وليس هو نفس المكان المتمثل في الواقع الخارجي؛ إذ يظل المكان في الرواية هو "**المكان اللفظي المتخيل؛ أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته**"(٥)؛ فـ "**النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة**"(٦)، وبذلك فإن مكان الرواية هو مكان قائم في خيال القارئ، يتم بناؤه من خلال الوصف، والقدرة

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص٣٣.

(٢) إبراهيم جاد ا ، المكان في مجموعة "خوذة ونورس وحيد"، دراسة نقدية على موقع القصة العربية على شبكة الانترنت، بتاريخ ١٠/ ١٢/ ٢٠٠٤.

(٣) انظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية.. دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٥٩، بتصرف.

(٤) انظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص١١٩.

(٥) سمر روحي الفيصل: الرواية العربية.. البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، نسخة إلكترونية، ص٧٥.

(٦) سيزا قاسم: بناء الرواية.. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١٠٤.

الإيحائية لِلغة، وكنتيجة لتلك الطبيعة البنائية اللغوية للمكان الروائي فإنه يكون أقل خضوعا للصرامة الرياضية والهندسية، وأكثر تفلتا وخروجا عن منطق الضبط؛ يساعده في ذلك حرية الروائي في تشكيله كيفما يشاء، عن طريق التخيل الذي يضفي عليه امتدادات[(١)].

وبناء على ما تقرر من أن القدرة على استغلال إمكانات اللغة في التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية تفضي إلى جعل "المكان" تشكيلاً يجمع مظاهر المحسوسات، ومكونًا من مكونات الرواية يؤثر فيها ويتأثر بها.. ظهر مصطلح "شاعرية" المكان أو "جمالياته"؛ الذي يتحقق بالقدرة على تقديم "**أمكنة مرتبطة بالحوادث والشخصيات والمنظورات، قادرة على تشييد فضاء روائي نابض بالحركة والحياة والدلالة**"[(٢)].

أما عن أنواع المكان الروائي فقد ميز بعض النقاد[(٣)] بين ثلاثة أنواع "للمكان" بحسب علاقة الرواية به؛ هي: **المكان المجازي**؛ الذي هو محض ساحة لوقوع الأحداث، لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث. **والمكان الهندسي**؛ الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته وتنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه. **والمكان كتجربة**؛ والذي يعبر عن معاناة الشخصيات، ويحمل أفكارها ورؤيتها للمكان. وقد عاد نفس الناقد وأضاف إليها نمطًا رابعا هو **المكان المعادي**؛ وهو "**المكان الهندسي المعبر عن الهزيمة واليأس، والذي يتخذ صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله، وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسفه الذي يبدو كأنه طابع قدري؛ ومثاله: السجون، وأمكنة الغربة، والمنافي.. وغيرها، وهذا المكان كان ينقصه دائما رد الفعل الإنساني؛ لذا فقد كان ضدا للمكان الرحمي أو المكان الأمومي**"[(٤)].

وقد أسس ناقد آخر[(٥)] منهجا لتصنيف "المكان" وفق ثلاثة مفاهيم؛ وهي:

١- **مفهوم التقاطب:** ويعني وجود قطبين متعارضين في المكان وفق "تقابلات ضدية"؛ كالإقامة والانتقال.

٢- **مفهوم التراتب:** ويتوزع فيه الفضاء إلى عدة طبقات مكانية وفق مبدأ تراتبي معقد ومختلف الدرجات.

٣- **مفهوم الرؤية:** ويمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصية عن المكان، ويحيطنا علما بالكيفية التي ندرك بها أبعاده وصفاته.

---

(١) انظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص٤٨.

(٢) عبد ا   أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧، العدد (١) لسنة ٢٠٠٥م.

(٣) غالب هلسا في تقديمه لكتاب "جماليات المكان"، مرجع سابق، ص٨، بتصرف.

(٤) جماليات المكان في الرواية العربية: مرجع سابق، ص١٣.

(٥) حسن بحراوي، انظر: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص٤١، ٤٢ بتصرف.

وقد تم رصد عدد كبير من أنواع "المكان" الروائي من خلال الاستقراء العام للأعمال الروائية؛ تمثلت الأنواع الرئيسة منها في عدد من الثنائيات هي: المكان العام والمكان الخاص، والمكان المفتوح والمكان المغلق، والمكان الطبيعي والمكان الصناعي، والمكان الواقعي والمكان المتخيل، والمكان الأليف والمكان المعادي[١].

وبتنوع "المكان" في العمل الروائي تتعدد وظائفه؛ فهناك على سبيل المثال: **الوظيفة الجغرافية**؛ التي تتلخص في المكان المحسوس والمحدد، من مواقع ومبانٍ وما يتصل بهما من أسماء وصفات[٢]، وهناك **وظيفة الإيهام الثانوي الفعال** في النص، والذي يمثل واسطة لتحقق الخصائص الفضائية في الفن الزمني الذي تمثله الرواية، وهناك **وظيفة الفعل التأويلي**؛ من خلال ما يخلقه النص من حقل مطابق يدمج القارئ في علاقة حركية مع هذا النص[٣]، وقد يعرض الراوي أمكنة ليس لها وظيفـة روائية محددة، ولكنها تعمل على مجرد خلق الامتداد المكاني للنص في ذهن القارئ[٤].

غير أن أهم وظائف المكان - من وجهة نظر الدراسة - على الإطلاق تظهر في تلك الجدلية التي يكونها المكان مع بقية عناصر العمل الروائي؛ من زمان وشخصيات وأحداث ووصف؛ حيث يتحول إلى عنصر بنائي له دلالته التي تسهم في تحديد الصورة الفنية للعمل الروائي، وهو ما نتج عنه مصطلح "الفضاء الروائي"؛ ذلك المصطلح الذي مثل ساحة واسعة للنزاع بين النقاد[٥].

وتميل هذه الدراسة إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من أن الفضاء "**ليس معادلاً للمكان**"[٦]، فالمقصود بـ"المكان" هو: المكان الروائي المفرد ليس غير، أما "الفضاء" فهو: أمكنة الرواية

---

(١) عرض "شاكر النابلسي" (٢٩) تسعة وعشرين نوعا من أنواع "المكان» في روايات "غالب هلسا" فقط، انظر: جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٥- ٢١.

(٢) انظر: المكان في مجموعة "خوذة ونورس وحيد"، مرجع سابق، بتصرف.

(٣) انظر: جوزيف إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، ص٣٠، بتصرف.

(٤) انظر: المكان في مجموعة "خوذة ونورس وحيد"، مرجع سابق، بتصرف.

(٥) فهناك من فضل الإبقاء على مصطلح "المكان"، وهناك من رأى أن الترجمة الدقيقة للمصطلح هي "الفضاء"، وآخرون رأوا أن الترجمة الأكثر دقة هي مصطلح "الحيز". انظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص١٤١. وانظر أيضا: فاطمة محمود أحمد عثمان، دلالات المكان في روايات جمال الغيطاني، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ٢٠٠٧، ص٩.

(٦) حسن نجمي في كتابه "شعرية الفضاء الروائي"، كتاب إلكتروني، مطلع الفصل الثاني: "السيرورة الحكائية ومشكلة الفضاء". وقد وجهت "فاطمة عثمان" في رسالتها - السابق ذكرها - نقدا حادا له، واتهمته بالتحامل والميل مع النقاد المغاربة على حساب بقية النقاد العرب، ولا يساعدها على ذلك الحكم سند من الدراسة المعنية، وإن كانت هناك حدة بادية في أحكام "نجمي" فليست مبررا للرد بنفس الحدة.

جميعها شاملة الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هـذه الأمكنة، ووجهات نظر الشخصيات فيها، ومن ثَم فإن مصطلح "الفضاء" أكثر شمولاً واتساعا من مصطلح "المكان"[١]، و"المكان" بهذا المعنى مكونًا من مكونات الفضاء[٢]، وعليه يمكن تعريف "الفضاء الروائي" بأنه: "**الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث**"[٣].

وكما ألمحت الدراسة سابقًا فليس مفهوم "الفضاء الروائي" الذي اختارته هو المفهوم المجمع عليه، وليست الصورة التي عرضتها له هي الصورة الوحيدة التي يعبر بها عن الفضاء في الرواية؛ إذ تستخدمه الدراسات النقدية بأكثر من صورة، يتمثل أبرزها فيما يلي[٤]:

١- **الفضاء كمعادل للمكان:** وهو مقابل لمفهوم المكان، ويمكن تسميته بالحيز المكاني أو الفضاء الجغرافي.

٢- **الفضاء النصي:** وهو يتعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب[٥].

٣- **الفضاء الدلالي:** وهو فضاء متوهم يتأسس نتيجة للفرق بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي لِلغة، ويقوم على الصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية.

٤- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى زاوية النظر التي يقدم بها الروائي عالمه الحكائي بما فيه من أبطال وكأنهم يتحركون على واجهة كخشبة المسرح.

ويمر "المكان" الروائي بمرحلتين أساسيتين قبل أن يفضي إلى "فضاء روائي"[٦]:

**المرحلة الأولى:** تمييز المكان الروائي عن طريق الوصف الذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكنًا، من خلال تصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده.

---

(١) انظر: الرواية العربية.. البناء والرؤيا، مرجع سابق، ص٧٤، بتصرف.

(٢) انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص٦٣.

(٣) منيب محمد البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة.. الإطار والدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ١٩٨٤م، ص٢١.

(٤) انظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص٥٣- ٦٢ بتصرف.

(٥) تميل الدراسة إلى ما ذهب إليه "عبد الملك مرتاض" من أنه لا وجه لاعتبار هذا النوع من الفضاء فضاء روائيا؛ حيث إن توزيع النص الأسود على بياض الصفحة عام في الأعمال المكتوبة؛ الروائية وغيرها. انظر: في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص١٤٧.

(٦) انظر: الرواية العربية.. البناء والرؤيا، مرجع سابق، ص٨٥، بتصرف.

**المرحلة الثانية**: اختراق الشخصيات للمكان الروائي بما تحمله من وجهات نظر متباينة في الحوادث الروائية، وتحركها في جزئياته، وتشكيلها للفضاء الروائي متمثلاً في العلاقة بين أمكنة الرواية، والعلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، والإيقاع المنظم لها جميعا.

ويقدم الروائي "المكان" بواسطة الوصف غالبا؛ حيث إن الوصف هو وسيلة اللغة في جعل المكان مدركًا لدى القارئ[1]، من خلال تجسيده مشهدا من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، ورسمه صورة بصرية تجعل إدراك المكان بوساطة اللغة ممكنًا؛ فإذا كان السرد يروى الأحداث في الزمان، فإن الوصف يصور الأشياء في المكان.

ولوصف المكان وظائف متعددة؛ أبرزها[2]:

١- **الوظيفة الزخرفية:** التصوير الفني الجميل للمكان.

٢- **الوظيفة التفسيرية:** التمهيد للشخصية التي ستخترق المكان؛ من خلال الكشف عن الطبيعة النفسية للشخصية.

٣- **الوظيفة الإيهامية:** إدخال العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي؛ لإشعار القارئ بأنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال.

---

(١) انظر: الرواية العربية.. البناء والرؤيا، مرجع سابق، ص٧٤، بتصرف.

(٢) نفسه، ص١١٤، ١١٥.

# ثانيًا

## يوسف السباعي.. سيرته وآثاره[1]

### ١ـ الميلاد.. الإبداع.. الوفاة:

ولد "يوسف السباعي" في العاشر من يونيو عام ١٩١٧ في حارة "الروم" بحي "الدرب الأحمر" بالقاهرة لأسرة هو أكبر أبنائها، دخل مدرسة "محمد علي" الابتدائية بحي "السيدة زينب" بالقاهرة، وبعد أن أنهى دراسته الأساسية التحق بـ"المدرسة الخديوية" الثانوية، وتفتحت عيناه منذ صغره على مكتبة والده الأديب "محمد السباعي"[2]؛ حيث كان والده يكتب المقال والقصة ويقوم بالترجمة والتعريب لعيون الأدب العالمي، ليحملها الابن "يوسف" إلى الصحف ودور النشر المختلفة، ومن هنا كان تأثره بوالده الذي كان أول من قرأ له من الرواد، لتتولد لديه الموهبة الإبداعية فيكتب أول قصة في حياته وهو لا يزال شابا صغيرا بمجلة مدرسة "شبرا" الثانوية، وكان عنوانها "فوق الأنواء"، ثم أتبعها بقصة

---

(١) اعتمدت الدراسة في ترجمة حياة "يوسف السباعي" على عدد من المراجع؛ أهمها: أحمد العلاونة: ذيل الأعلام، دار المنايرة للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٩٩٨، ص٢٢٩. حنان مفيد: يوسف السباعي.. سبعة وجوه، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥. روبرت كامبل اليسوعي: أعلام الأدب العربي المعاصر.. سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٦، ٧٠٤- ٧٠٧. سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، جروس برس، لبنان، ط١، ١٩٩٥، ص٥٠٥. صالح مرسي: هم وأنا، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص١٧٢. كامل سالم الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، (٧/ ٦٥). لمعي المطيعي: موسوعة نساء ورجال من مصر، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٨٢٣- ٨٣٢. لوسي يعقوب: يوسف السباعي.. فارس الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م. محمد خير رمضان: تتمة الأعلام للزركلي، دار ابن حزم، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢، (٢/ ٣١٦). منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٢٣٢. يوسف السباعي: من حياتي، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت. يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة، مرجع سابق، ص٧٠.

(٢) هو محمد بن محمد بن عبد الوهاب السباعي؛ والد الأديب "يوسف السباعي"، منشئ بليغ، من كبار المترجمين عن الإنكليزية، وواحد ممن شاركوا في النهضة الأدبية الحديثة بمصر، له العديد من الترجمات لكتب وروايات إنكليزية، وله أيضا عدد من القصص، وكتابا "السمر" و"الصور" وكلاهما مقالات ومذكرات، مولده ووفاته بالقاهرة (١٢٩٨- ١٣٥٠هـ/ ١٨٨١- ١٩٣١م). خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢، (٧/ ٨٠)، ومحمد خير رمضان، تتمة الأعلام للزركلي، دار ابن حزم، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢، (٢/ ٣١٦).

أخرى عنوانها "تبت يدا أبي لهب وتب"! نشرتها له مجلة "مجلتي" في أوائل عام ١٩٣٥ وهو بعد في السابعة عشرة من عمره، ثم توالى نشر أوائل قصصه في "المجلة الجديدة" وهو ما زال طالبا بالمدرسة الثانوية.

التحق "يوسف السباعي" بالكلية الحربية ليتخرج منها عام ١٩٣٧، حيث عين ضابطًا في سلاح الفرسان بالجيش المصري، ثم تولى خلال الفترة التالية لذلك إدارة المدرسة العسكرية والمتحف الحربي، وعاد للكلية الحربية عام ١٩٤٢ مدرسا لمادة التاريخ العسكري، وحصل على شهادة "أركان حرب" عام ١٩٤٤، وتدرج في السلك العسكري حتى غادره بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ برتبة "عميد". كما حصل "السباعي" أيضا على دبلوم معهد الصحافة من جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١.

نُشرت أول مجموعة قصصية لـ"يوسف السباعي" في عام ١٩٤٧ بعنوان "أطياف"، وفي نفس العام نُشرت أول رواية له بعنوان "نائب عزرائيل"، أما أولى مسرحياته فقد نُشرت في عام ١٩٥١؛ وهي مسرحية "أم رتيبة"، غير أن "السباعي" لم يبدأ حياته الأدبية بصورة فعلية حتى خروجه من السلك العسكري، حيث اتسع إنتاجه وتواتر وتفتحت أمامه أبواب النشر، حتى وصل مجموع ما نُشر له من قصص وروايات (٢٢) اثنتين وعشرين مجموعة قصصية، و(١٦) ست عشرة رواية، كما ألف للمسرح (٤) أربع مسرحيات، كذلك طُبعت له (٨) ثماني مجموعات هي عبارة عن مقالات في النقد والاجتماع والخواطر المنشورة له في الصحف والمجلات، بالإضافة إلى كتاب واحد في أدب الرحلات، وقد تُرجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية؛ الإنجليزية والفرنسية والروسية، كما حولت بعض رواياته وقصصه إلى أفلام سينمائية؛ أشهرها "رد قلبي"، و"الليلة الأخيرة"، و"أرض النفاق"، و"بين الأطلال"، و"إني راحلة".

من الأعمال المأثورة والشهيرة لـ"يوسف السباعي" دوره في تأسيس "نادي القصة" عام ١٩٥٣؛ الذي تقدم بمشروعه إلى الرئيس "عبد الناصر" بإيعاز من الأديب "إحسان عبد القدوس"، وكذلك إنشاء "المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية" عام ١٩٥٦، وتولى "السباعي" العديد من المناصب الرسمية والشرفية في المؤسسات المحلية والدولية المختلفة، فكان عضوا في كل من: "جمعية الكُتاب المصريين"، و"نادي القلم الدولي"، و"اتحاد الكُتاب العرب" في سورية، وعين رئيسا لـ"جمعية الأدباء"، وأمينًا عاما لـ"اتحاد الكُتاب" في مصر، وأمينًا عاما لـ"جمعية الكُتاب الأفروآسيوية"، كما تولي مجلس إدارة وتحرير عدد من المجلات والصحف

منها "لوتس" و"روز اليوسف" و"المصور" و"الرسالة الجديدة"، و"آخر ساعة" و"دار الهلال" و"الأهرام"، هذا بالإضافة إلي تعيينه في عام ١٩٧٣ بمنصب وزير الثقافة، وعام ١٩٧٦ رئيسا لاتحاد الإذاعة والتليفزيون، ثم نقيبا للصحفيين في عام ١٩٧٧؛ ولدوره الريادي والنشط في المجال الثقافي لقبه الأديب "توفيق الحكيم" بـ"رائد الأمن الثقافي"!

في عام ١٩٥٩ فاز "يوسف السباعي" بجائزة وزارة الثقافة والإرشاد القومي عن أحسن قصة لفيلم "رد قلبي" وأحسن سيناريو لفيلم "الليلة الأخيرة"، كما فاز بجائزة الدولة التقديرية في الآداب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، لكنه رفض استلام الجائزة المادية لتبعية المجلس له نظرا لكونه وزيرا للثقافة آنذاك، وفي عام ١٩٦٢ منح وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من الجمهورية العربية المتحدة، وفي العام التالي منح وسام الاستحقاق من طبقة "الفارس الأعظم" من دولة "إيطاليا"، وفي عام ١٩٧٥ منح وسام الجمهورية من الطبقة الأولى من جمهورية مصر العربية، وآخر الأوسمة التي حازها في حياته هو وسام "لينين" من الاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٠، حيث حصل بعده على "قلادة الجمهورية" بقرار من الرئيس "السادات" في يوم اغتياله.

اختتمت قصة حياة "يوسف السباعي" بنهاية أليمة حين اغتيل على يد اثنين من المتطرفين الفلسطينيين في يوم السبت الموافق لـ ١٨ فبراير من عام ١٩٧٨ بـ"نيقوسيا" في "قبرص"؛ حيث كان في زيارة رسمية إليها لحضور مؤتمر "منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي"، وذلك بدعوى تحريضه في مقالاته على السلام مع إسرائيل! وبعد حوالي ثلاثة أشهر من مرافقته للرئيس "السادات" في زيارته لإسرائيل، ورغم ما صاحب موته من إثارة فقد رحل في صمت لا يناسب ثقله الأدبي والاجتماعي والإنساني، لتصدق نبوءته حين يقول عن نفسه: "**ماذا سيكون تأثير الموت علي وعلي الآخرين؟ لا شيء! ستنشر الصحافة نبأ موتي كخبر مثير ليس لأني مت؛ بل لأن موتي سيقترن بحادثة مثيرة**"(١)!!

(١) يوسف السباعي: طائر بين محيطين، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، ص٢١٩.

**٢ـ مذهب "يوسف السباعي" الأدبيُّ:**

إن المطلع على أدب "يوسف السباعي" في مراحل حياته الأدبية المختلفة ليصعب عليه أن يحدد له اتجاها أو مذهبا أدبيا واحدا وثابتًا ينطلق من خلال مبادئه في كتاباته؛ ويرجع ذلك -حسب ما تراه الدراسة- إلى سببين:

**الأول:** أن "يوسف السباعي" لم يحدد لنفسه مذهبا أو اتجاها يؤيده أو يؤمن بمبادئه، بل اتسم موقفه بالغموض والتردد في هذا النطاق؛ إذ إنه في أكثر من موضع من مؤلفاته يؤكد على أنه لا ينطلق في إبداعه من مذهب محدد ولا يسعى لتحقيق وظيفة معينة، بينما في مواضع أخرى يحرص على أن يذكر لعمله هدفًا، ويرى أن على الكاتب أن يحمل هموم وتطلعات مجتمعه وأن ينطلق في أعماله من مبادئ ثابتة!

**الثاني:** موقف كثير من النقاد المعاصرين لـ"يوسف السباعي" منه، والذي اتسم بعدم الإنصاف والانتقاد الحاد في كثير من الأحيان، وفي أحيان أخرى بتجاهل عمله الروائي، أو على الأقل التغافل عن جزء كبير من إبداعه[(١)]، وإن كانت الدراسة تستغرب ذلك الموقف من النقاد إلا أنها لا تعفي "يوسف السباعي" نفسه من التسبب في جزء منه كما ستوضحه الدراسة في موضعه.

يذهب أحد الباحثين إلى أن "**الحركة النقدية لم تُنصف كتابنا المعاصرين من أمثال "يوسف السباعي" وغيره من زملائه الذين مضى عليهم أكثر من ربع قرن يكتبون دون أن يظهر في الأفق الكتب النقدية الجادة التي تقيم إنجازاتهم**"[(٢)]، وعلى الرغم من مضي وقت طويل على تلك المقولة يصل إلى تسعة وعشرين عاما - حتى كتابة هذه السطور - فإن الحال يكاد يبقى على ما هو عليه من ناحية الدراسات النقدية، فما زال "**تركيز معظم الدراسات النقدية العربية على جماليات المكان عند "نجيب محفوظ" إلى حد مفرط، دون الالتفات إلى جماليات المكان عند الروائيين الآخرين**"[(٣)]!

أما عن موقف النقاد من "يوسف السباعي" وأدبه فقد رصده أحد الباحثين الذين حظوا بصلة وثيقة وقرب من "السباعي" في حياته الأدبية والشخصية؛ حيث يرى "**أن أحدا ممن ناصروا "يوسف السباعي" ودافعوا عنه وعن أدبه، أو أحدا ممن ناصبوه العداء وهاجموه.. لم ينظر إليه نظرة موضوعية**"[(٤)]، معبرا بصورة تلمح إلى مدى الذوقية والهوائية التي اتسم بها هذا الموقف النقدي من "السباعي"؛ فهؤلاء النقاد يتراوحون بين "**منكر لأية قيمة لهذا الأدب، إلى مؤيد لقيمته لاهج بالثناء عليه**"[(٥)]!

---

(١) انظر: حامد محمد أحمد عبد اللطيف، قضايا الفن الروائي في أدب يوسف السباعي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٨٧، ص٣٢٥، ٣٢٦.

(٢) نبيل راغب: فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠، ص٦.

(٣) جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٣.

(٤) هم وأنا: مرجع سابق، ص١٧٣.

(٥) نفسه، ص١٧٢.

ومن مظاهر هذا الإنكار لقيمة أدب "السباعي" - أو على الأقل الغض من قيمته - قول أحد النقاد: "**نقرأ أدب "يوسف السباعي" فنجده يصدر حتى "رد قلبي" (١٩٥٤) عن تأثر بكتاب "أدب الدنيا والدين" وشعر "شوقي" و"المتنبي" وبعض مصادر الثقافة العربية العامة، وأول عمل روائي له وهو "أرض النفاق" (١٩٤٧) يخرجه في إطار قريب من "حديث عيسى بن هشام" لـ"محمد المويلحي" (١٩٠٥)**"[(١)]!

ويشير كثير من آثار "السباعي" وأعماله إلى العلاقة الحدية المتوترة بينه وبين النقاد؛ فهو يقول في أحد رواياته منتقدا وساخرا: "**قد تعود بعض الكتاب أن يرصعوا كتبهم بأقوال التقدير والمديح من ذوي الحيثية من الصحافة ورجال الأدب، ولكني أشعر أني فقير في هذه المرصعات، لست أدري لماذا؟ قد يكون السبب هو أني لا أكتب أدبا، أو يكون لأن رجال الأدب لا يقرؤون الأدب. على أية حال لقد أغناني ا عن تقدير ذوي الحيثية بتقدير القارئ العزيز المجهول، التقدير المخاص الحار الخالي من النفاق والرياء، الذي لا يرجو ثمنًا ولا يطلب ردا**"[(٢)].

وهو في أكثر من موضع يؤكد على تلك الفكرة الأخيرة وهي أن القراء قد أغنوه عن كل تقدير آخر: "**أثق في كتبي وأحب قرائي، وأشعر بينهم بالطمأنينة والغبطة؛ لأن بيني وبينهم رابطة أقوى مما بين كاتب وقارئ، بيني وبينهم انسجام وصداقة وحب**"[(٣)]، ويقول عن قارئة مجهولة لإحدى رواياته: "**لم أعرف عن القارئة المجهولة سوى الخطاب المجهول والمحادثة في منتصف الليل، وإني أحس منهما خير عزاء عن تقدير ذوي الحيثيات من أهل الصحافة والأدب، شكرا لها ولكل قارئ مجهول وقارئة مجهولة، إنهم يملؤونني بالثقة والاعتزاز، ويجعلونني لا أعبأ بتقدير المشاهير والكبار. إني أكتب لهم، وهم الذين جعلوني أطبع من كتبي الطبعة الثانية... إني أحب قرائي، وأشعر أن قرائي يحبونني**"[(٤)].

كما قد يتقمص "السباعي" - في بعض الأحيان - إحدى شخصيات رواياته ليلمح بضيقه بالنقاد ومذاهبهم وأفكارهم فيقول: "**استلقت "نعمت" في فراشها، أدارت مفتاح الراديو، سمعت حوارا بين مذيع وناقد عبقري يقول أشياء غير مفهومة عن الأدب البرجوازي والأدب البروليتاري والارتباط بالمعركة، وأحست أن العبقري المستعرض لعبقريته هو أبعد خلق ا عن المعركة وعن رجال المعركة. وأغلقت الراديو وفتحت كتابا، وأحست بالنوم يثقل جفونها**"[(٥)]!

وترى الدراسة أن أبرز آثار ذلك الموقف النقدي والعلاقة المتوترة بين كل من "السباعي" والنقاد قد تمثل في القلة النسبية للدراسات النقدية المتخصصة التي تناولت أعماله (مقارنة بغيره من الروائيين)، وإن كان هناك مزيد من الدراسات العلمية قد أخذت تتجه إلى

---

(١) طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٤، ص١١٢.

(٢) إني راحلة: المقدمة ص٥.

(٣) أم رتيبة: ص٧.

(٤) إني راحلة: المقدمة ص١٠.

(٥) العمر لحظة: ص١٣٥.

أعمال "السباعي"، وذلك في مقابل زيادة واضحة في الأعمال الصحفية والتليفزيونية والسينمائية التي تناولته وعالجت أعماله؛ والتي جاءت - في الغالب - انعكاسا لتوليه مناصب عامة ثقافية وإعلامية في الدولة.

كما كان من آثار هذا الموقف النقدي أيضا تلك الشهرة المجحفة التي اشتُهر بها "السباعي" من أنه كاتب "رومانسي" أو كما يطلق عليه - في كثير من الأحيان - "فارس الرومانسية"؛ فهذه الشهرة وهذا اللقب كانا - في الحقيقة - وجها من وجوه الإجحاف الذي أصاب "السباعي" كأديب؛ حيث كانا في معظم الأحيان نتيجة - وفي البعض الآخر دافعا - لتجاهل جزء كبير من إبداعه.

وترى هذه الدراسة أن "السباعي" كان رومانسيا، ولكنه في ذات الوقت كان شديد الواقعية في رومانسيته، يمتزج لديه الخيال بالواقع معالجا مشكلات وقضايا الوطن وأحداث الساعة، متغلغلاً في زوايا المجتمع يصوره في طيبته وانحرافاته ويعرض عيوبه ويعالجها[1]، مما دعا أحد الباحثين لوصفه بقوله: "**تتسع الرؤية الواقعية عند "يوسف السباعي" لتشمل كل مظاهر الحياة، بقصد تقديم هذه المظاهر في جوانبها المتعددة دون أن يحركها موقف خاص من الكاتب... و"السباعي" في رؤيته الواقعية النافذة هذه يحرص كل الحرص على تقديم أكثر من حل؛ إيمانًا منه بتوظيف العمل الفني لخدمة المجتمع**"[2]، أو كما يقول ناقد آخر: "**يمزج "يوسف السباعي" التيار الرومانسي بالتيار الواقعي في وحدة عضوية داخل خلايا النسيج الدرامي؛ فهو لا يلتزم بالجانب الرومانسي البحت كما يفعل الروائيون الرومانسيون... بل يحاول أن يحرر نفسه من النظرة المفيدة بالانطلاق إلى الشمول الفني الذي يرى الحياة في كل صورها المتناقضة، وهذا الالتحام بين السلبية الرومانسية والإيجابية الواقعية لا يقدم كصورة ثابتة، ولكن كعنصر فعال في تطور الشخصيات وتشكيل الرواية**"[3].

وربما ترجع هذه القدرة على المزج بين ما هو رومانسي وما هو واقعي إلى طبيعة شخصية "السباعي" وذلك المزيج فيها بين الضابط والأديب[4]؛ الضابط بحزمه وواقعيته، والأديب برهافة حسه ورومانسيته.

وبالإضافة إلى ذلك فإن المطلع على أدب "السباعي" لا يجد مجالاً للشك في أنه قد تناول في كتاباته معظم الاتجاهات الأدبية؛ من "الرومانسية" و"الواقعية" و"الكوميدية" بل و"الفانتازيا"؛ فقد بدأ "السباعي" إنتاجه الروائي باتجاه واضح نحو "الفانتازيا" في روايتيه: "نائب عزرائيل"

---

(١) انظر: فارس الرومانسية والواقعية، مرجع سابق، ص٩، بتصرف.

(٢) السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤، ص١٧٩، ١٨١.

(٣) فن الرواية عند يوسف السباعي: مرجع سابق، ص٢٢٤.

(٤) انظر: هم وأنا، مرجع سابق، ص١٧٢.

١٩٤٧، و"أرض النفاق" ١٩٤٩، أما "الرومانسية" فقد تمثلت في ثلاثيته: "إني راحلة" ١٩٥٠، و"بين الأطلال" ١٩٥٢، و"فديتك يا ليلى" ١٩٥٣، وتظهر "الواقعية" النقدية في روايتيه: "السقا مات" ١٩٥٢، و"نحن لا نزرع الشوك" ١٩٦٩، وبالإضافة إلى ذلك فهو يعد رائدا فيما يمكن أن يطلق عليه "الاتجاه التاريخي" من خلال رواياته: "رد قلبي" ١٩٥٤، و"طريق العودة"، و"نادية" ١٩٦٠، و"جفت الدموع" ١٩٦١، و"ليل له آخر" ١٩٦٤، و"ابتسامة على شفتيه" ١٩٧١، وآخر رواياته "العمر لحظة" ١٩٧٣ - هذه الروايات التي تناول فيها بحس المؤرخ إنجازات ثورة يوليو والمصاعب التي واجهتها والانتكاسات التي تعرضت لها والعيوب التي شابتها، بالإضافة إلى قضيتَي "فلسطين" و"الوحدة" بين مصر وسوريا.

وعليه فإن الدراسة تذهب إلى أنه من الخطأ حصر اسم "يوسف السباعي" وإنتاجه الأدبي في مذهب واحد؛ فـ"السباعي" "**أديب من أدباء الحياة... لا ينتمي إلى مذهب معين سوى "مذهب الحياة"... الذي يصور هذه الحياة بكل ما فيها من علاقات إنسانية وعيوب اجتماعية، تماما كما يمر بالتجربة الوجدانية ليصور فيها أدق معاني الحب والعواطف البشرية**"[(١)].

وترى الدراسة أن عدم الوضوح هذا ينال منه "السباعي" نصيبه هو الآخر؛ وذلك لما يعتري مقدمات كتبه وتقديماته لغيره من الكُتاب من عدم الوضوح والاضطراب بل والتضارب أحيانًا؛ فها هو يقول في مقدمة أحد أعماله نافيا ما يمكن أن يظنه القارئ من قصده إلى تحقيق أهداف محددة من وراء عمله: "**ما أظنني قد بلغت من الغرور والغفلة إلى حد أن أنصب نفسي مصلحا لهذا البلد ومرشدا لهؤلاء الناس، حاشاي أن أدعي مثل هذا الهدف المتعالي؛ لأنني - للأسف والفجيعة - عندما أكتب أكتب متحررا من كل شيء؛ حتى من قيود الهدف، بل أترك الأفكار تنساب من ذهني حسبما يتراءى له أو لها؛ فأريحه من حملها وأريحها من حصاره**"[(٢)]!

وفي موطن آخر - في تقديمه لإحدى المجموعات المترجمة من أعمال والده - يصرح بأن أفضل ما فيها: "**أن افتعال الهدف الذي ينادي به كتاب الأدب الهادف أو الأدب في سبيل الحياة شيء لا يكاد يحس، وأن كلها لا تزيد على صورة صادقة من حياة الناس**"[(٣)]، ويتابع في لهجة لا تُخفي تهكمه وسخريته من فكرة "الأدب الهادف": "**لو كتبها أحد كتابنا اليوم لاتهم بالسلبية وسلسلة نقائص أخرى من سجل نقاد الأدب الهادف**"[(٤)]!

---

(١) يوسف السباعي.. فارس الرومانسية والواقعية، المقدمة ص١٠.

(٢) وراء الستار: ص٧.

(٣) محمد السباعي: قصص روسية، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، التقديم ص١١.

(٤) نفسه.

ولكنه في مواطن أخرى يذهب إلى خلاف ذلك تماما؛ فيقول في تقديمه لأحد أعماله: "**نحن نعيش أياما حافلة يسجل فيها التاريخ أحداثًا كبارا لا يستطيع الكاتب أن يقف بمعزل عنها وهي تشكل جزءا من حياته وحياة بلاده وحياة عالمه، والأحداث الكبار التي تتوافد على جيلنا قد حملت كُتابه مسؤولية كبرى لا أظنهم مستطيعين الخلاص من تحمل أعبائها ومن تأدية واجبهم نحوها؛ فالذين عاصروا هذه الأحداث مطالبون أمام التاريخ بأن يقولوا فيها كلمتهم وأن يعبروا عن أحاسيسهم تجاهها، فهم يمثلون المرآة التي تنعكس منها صور الأحداث على الأجيال القادمة، ومن خلالهم؛ من خلال إنتاجهم الباقي على الزمن في سطور قصة أو كلمات قصيدة؛ سيورثون الأجيال القادمة حقيقة الأحداث الكبار التي عاشها هذا الجيل... ومن خلال هذه القصة "جفت الدموع" تنعكس أحداث كبار أخرى هي أحداث الوحدة الكبرى بين مصر وسوريا التي جعلت من أحلام التاريخ حقيقة واقعة... وبعد: فإنها جزء من مسؤولية كاتب بين عشرات كُتاب هذا الجيل أرجوا أن أكون قد نجحت في حمل عبئه وفي تأدية واجبي نحوه**"[(١)].

وفي تقديمه لعمل آخر يقول: "**سبب اهتمامي بهذه القصة هو يقيني بضرورة تسجيل الأحداث الخطيرة التي تحدث في تاريخنا المعاصر، وثقتي بأني بصفتي العسكرية أقدر الكُتاب على تسجيلها؛ بحكم خدمتي في الجيش وإحساسي بالمشاعر التي أدت إلى حدوث هذه الأحداث التي غيرت وجه التاريخ في مصر**"[(٢)].

وفي موقف ثالث في حوار مع أحد الصحفيين يقول: "**الظروف حملتني مسؤولية أن أعيش في تجربة هي تجربة العمر، والقدر جعلني قادرا على التعبير عن هذه التجربة، إذا لم أعبر عن هذه التجربة أعتبر أنني تخليت عن مسؤوليتي؛ فقد عاصرت حياة الضباط من عام ١٩٣٧ حتى الآن، وعرفت معلومات عن الثورة من كل جانب، أنا قادر على الكتابة، كما أننا مررنا بفترة خصبة من الأحداث، فلم تكن حياتنا مسطحة، والغرض من كتابتي الرواية التاريخية هو تضمين أدبنا القصصي واقعا من الممكن أن يغفل، وذلك بالأسلوب الذي عرفناه في "قصة مدينتين" التي سجلت الثورة الفرنسية وغيرها من الثورات**"[(٣)].

إن هذا التوجه الأخير الذي برز لدى "السباعي" يؤيده ما ذهب إليه أحد النقاد القلائل الذين اهتموا بأدبه في تحليله لرواية "أرض النفاق"؛ حيث يقول: "**بلغ إلحاح الرسالة الاجتماعية على وجدان "السباعي" حدا كبيرا لدرجة أنه يتوجه بالحديث المباشر إلى قرائه، منتهكًا بهذا موضوعية البناء الدرامي لروايته، فهو يؤمن بالرسالة الاجتماعية للفن، وإذا كان الفن سيقف عقبة في إيصال هذه الرسالة فالأولوية عنده للتغيير الاجتماعي**"[(٤)].

وترى الدراسة أن الموقف النقدي ضد "السباعي" ربما دعمه سبب آخر يتمثل في موقفه من قضية استخدام "العامية" في الأدب؛ والتي فصلها بوضوح في مقدمة روايته "السقا مات"،

---

(١) جفت الدموع: ص٧، ٨. وقد آثرت الدراسة أن تنقل النص كاملاً على طوله لما فيه من تفصيل يظهر وعي "السباعي" الواضح بأهمية التزام الكاتب بقضايا مجتمعه.

(٢) رد قلبي: ص٨.

(٣) الروائيون الثلاثة، مرجع سابق، ص١٣٤.

(٤) فن الرواية عند يوسف السباعي: مرجع سابق، ص٢٠.

حين علم أن "وزارة المعارف" المصرية تراجعت عن قرار كانت قد أوشكت على اتخاذه بشأن جعل بعض مؤلفاته ضمن مناهجها؛ وذلك لما رأته من احتواء كتبه على عبارات عامية تتنافى مع الغرض الذي قُررت من أجله هذه المناهج.

ورغم ما أكده "السباعي" من إحساسه بالخيبة وأن اختيار الوزارة لكتبه ضمن مناهجها كان ليرضي غروره! إلا أنه يعبر عن ذلك الموقف بطريقة ساخرة قائلاً: "**لم أكد أبدأ هذه القصة حتى ذكرت وزارة المعارف ومطالبها التي تترفع عن اللغة العامية، وعزمت أن أقيم سياجا منيعا يحول دون تسرب الألفاظ العامية التي تأبي إلا أن تفرض نفسها فرضا في سياق الحديث، وأخذت في الكتابة محاولاً إجراء الحوار بين أبطال القصة باللغة الفصحى، ولكني لم أكد أكتب بضع صفحات ولم أكد أحمى في الكتابة حتى وجدت أبطال القصة ينطقون على الرغم مني في الحديث باللغة العامية، وحاولت عبثًا إيقافهم عند حدهم وردهم عن غيهم وتهديدهم بأن وزارة المعارف الفصيحة لن تقرر الكتاب في مدارسها وأنهم سيسقطون الكتاب بهذا اللغو العامي والهذر اللافصيح! ولكني أخفقت في محاولتي، ولم أستطع إلا التسليم قائلاً لنفسي: إني أكتب للعامة أكثر مما أكتب للخاصة من الفصحاء والبلغاء، وإن هؤلاء العامة في أشد الحاجة إلى زاد من الأدب الذي يفهمونه والكتابة التي يسيغونها أكثر من أولئك الخاصة الذين لديهم تراث من الفصاحة والبلاغة يفيض عن حاجتهم**"[(١)].

ويتابع "السباعي" حديثه في مقدمته قائلاً: "**لست أشك أننا في فترة صراع بين العامية والفصحى وأن الكُتاب في هذا الجيل حائرون بينهما، ولا أدل على ذلك من إخراج الأستاذ "محمود تيمور" إحدى رواياته في ثوبين؛ ثوب فصيح وآخر عامي. وهذه القصة يبدو فيها هذا الصراع بين الفصحى والعامية، ولا جدال هناك في أن الغلبة في الحوار للعامية؛ لأنه من المستثقل الممجوج أن نحاول إنطاق أشخاص القصة باللغة الفصيحة وهم لا يمكنهم في حياتهم الطبيعية أن ينطقوا بها. على أية حال لا يراد بمقدمتي هذه اعتذار ولا تبرير <u>فالكاتب يجب أن تنطلق أفكاره محررة من كل قيد</u>، والألفاظ في اللغة توابع للأسلوب والأفكار، ومن الخير ونحن نهدف إلى أن يكون أدبنا القومي أدبا عالميا ألا نجعل من اللغة قيدا يثقل قدرتنا على التعبير الصادق غير المتكلف. إن هدف الكاتب أو الفنان بصفة عامة هو الوصول إلى أغوار النفوس ونقل مشاعره إليها، والفنان الناجح هو موقظ الأحاسيس محرك المشاعر، مهما كانت وسيلته وأيا كان أسلوبه، وكل ما أرجوه أن أكون قد حققت بكتابتي هدف الفنان**"[(٢)].

ويقول عن عمل آخر من أعماله مخاطبا الداعين إلى استخدام الفصحى بأسلوبه الفكاهي الساخر قائلاً: "**كتبتها باللغة العامية، إن من الجنون أن أحاول إنطاق أبطالها بالعربية، فأرجو من أنصار اللغة العربية أن (يصهينوا شوية)، ويتسامحوا معي قليلاً؛ فالمسامح كريم**"[(٣)]!

---

(١) السقا مات: ص٤، ٥.

(٢) نفسه، ص٤- ٦.

(٣) أم رتيبة: ص٧.

### ٣ـ المؤثرات الأساسية في أدب "السباعي":

مثله مثل غيره من الأدباء والمبدعين اشتركت روافد متعددة في تغذية إبداع "السباعي" ليخرج لنا أدبه بالصورة التي هو عليها، غير أن أهم الروافد وأكثرها تأثيرا - حسب وجهة نظر الدراسة - تمثلت في ثلاثة روافد رئيسة تستعرضها الدراسة بصورة سريعة في الصفحات التالية:

**ـ الرافد الأول: النشأة والبيئة المحيطة:ـ**

تعد نشأة "السباعي" والبيئة المحيطة به من أول وأهم الروافد التي غذت إبداعه؛ سواء منها البيئة الأسرية الضيقة أو البيئة المجتمعية الواسعة؛ فأما من ناحية النشأة الأسرية فقد "**أثرت بيئته الأسرية في أسلوبه، كما استمد منها بعض موضوعات قصصه**"(١)، كما ظهر أثر تلك النشأة في أسرة تحترم الأدب وتميل إليه في "**ولعه المكتسَب للقراءة الأدبية، بل ولعه بالأدب عامة، هذا إلى جانب اطلاعه على الأدب العربي كما تعلمه في المدارس؛ لا سيما نصوص الأدب وكتاب "كليلة ودمنة" والكثير من الشعر، إلى جانب حفظه للقرآن، كما قرأ القصص الشعبية الشهيرة؛ مثل "ألف ليلة وليلة" و"سيف بن ذي يزن"، وكذلك شعر "شوقي" ومسرحياته**"(٢).

أما بالنسبة للبيئة المجتمعية العامة التي نشأ فيها فقد"**استمد منها جو كثير من رواياته وقصصه؛ فلئن ولد "يوسف السباعي" عام ١٩١٧ بحارة "الروم" بالقاهرة إلا أن أسرته ما لبثت أن انتقلت إلى حي "السيدة زينب"؛ مما أتاح له أن يتجول في طفولته في "جنينة ناميش" و"أبو الريش" و"سيدي زينهم" و"الماوردي" و"سيدي الحبيبي" و"البغالة" وحارة "السيدة" و"زين العابدين" و"الخليج المصري" و"الناصرية" و"المبتديان" و"سيدي العتريس"؛ تلك الأحياء الشعبية التي شم رائحتها وتلمس مذاقها في كثير مما كتبه**"(٣)، ويظهر ذلك التأثير بوضوح في اختياره لعناوين معظم قصصه وكذا اختياره للخلفيات المكانية لأحداث الكثير من رواياته.

**ـ الرافد الثاني: "السباعيُ" الأب:ـ**

أما ثاني أهم المؤثرات في أدب "السباعي" فهو والده الأديب "محمد السباعي"، الذي كان له تأثيره عليه من نواحٍ عدة؛ "**فقد قرأ في سن مبكرة - وربما بغير إرادة ولا جهد - كل ما ألفه أبوه وما ترجمه من عيون الأدب الغربي، وكان هذا الشغف بالقراءة صورة من صور علاقته الشخصية بوالده**

---

(١) الروائيون الثلاثة: ص٧١.

(٢) نفسه، ص٧٠.

(٣) نفسه، ص٧١.

**وفرط ولعه به... كان يحب أدبه وآراءه ويعجب به وبها، بحيث أصبحت - على حد تعبير "يوسف السباعي" نفسه - هي الرصيد المعبأ في داخله، مما كون ذخيرته الحقيقية للإنتاج الأدبي... لهذا كان من الطبيعي أن يكون والده "محمد السباعي" هو أول كاتب أثر عليه"**[١].

ويتضح تأثير "السباعي" الأب في أدب "السباعي" الابن من خلال عدة مظاهر؛ يتمثل أولها في "**التأثر الأسلوبي اللغوي**"؛ فقد "**كان أثره واضحا في محاولاته الأولى من ناحية اللغة المنمقة**"[٢]؛ فظهر في أسلوبه "الإطناب" و"الترادف" والتمثل بالقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والحكمة؛ وقد اعترف "السباعي" بذلك صراحة فقال: "**كنت أحاول جهدي تقليد أسلوبه، وكانت جل حصيلتي من اللغة من كتابته... وكان أكثر ما يستهويني في أسلوبه قدرته على التضمين... فرحت أفاده على ضعف حصيلتي من الشعر واستعصائه علي، وحاولت استعماله في قصصي الأولى، ولا أظنني استطعت التخلص منه حتى في قصصي الأخيرة... والظاهرة الثانية التي حاولت تقليدها... هي قدرته الخارقة على السجع**"[٣].

ومن الشواهد على ذلك قول "يوسف السباعي" في وصف أحد الأماكن: "**خرب مقفر محطم مهدم، ليس به من سمات مجد باد ومظاهر عز غبر غير بقايا باهتة**"[٤]، وقوله على النسق القرآني: "**رفع ا عنك عبء جسدك الذي أنقض ظهرك**"[٥]، وأيضا: "**والسماء والكواكب والنجم الثاقب قد باتت كلها غطاء مظلما يطبق على الأرض**"[٦]، وكذلك تأثُره بالحديث الشريف في قوله: "**كدستها في الوعاء الذي ما ملأ ابن آدم شرا منه**"[٧]، وقوله: "**كان لا ينصرف عن الجحر حتى يلدغ مرة، وأحيانًا مرتين**"[٨]، وتأثره بالحكمة والأمثال في قوله: "**من يدريك أن هذه العصا لن تكون من تلك العصية**"[٩]، وقوله: "**كم من مرة تمخض الجبل فولد فأرا**"[١٠]، وتأثره بالشعر في قوله: "**ما أقدر المناظر المعينة والأجواء المخصوصة على تجسيد الذكريات وعلى إثارة الشجن...**

| | |
|---|---|
| **رب ورقاء هتوف فـي الضـحى** | **ذات شـجو صـدحت فـي فـنن** |
| **ذكــرت إلفًــا وعهــدا ســالفًا** | **فبكــت حزنًــا فهاجــت حزنــي** |

---

(١) الروائيون الثلاثة، ص٧٠.

(٢) نفسه.

(٣) قصص روسية: مرجع سابق، التقديم ص٩، ١٠.

(٤) السقا مات: ص١٠، ١١.

(٥) لست وحدك: ص١١.

(٦) إني راحلة: ص٢٤٤.

(٧) أرض النفاق: ص١٠.

(٨) جفت الدموع: ص٦٤.

(٩) رد قلبي: ص٣٥٩.

(١٠) أرض النفاق: ص٥٣.

**فبكـــائي ربمـــا أرقهـــا ... وبكاهـــا ربمـــا أرقنـــي**
**ولقـــد تبكـــي فمـــا أفهمهـــا ... ولقـــد أبكـــي فمـــا تفهمنـــي**
**غيـــر أنـــي بـــالجوى أعرفهـــا ... وهـــي أيضـــا بـــالجوى تعرفنـــي**

**لم تكن ورقاء هاتفة هي التي حركت شجني وأندت مآقي، بل كان كل شيء حولي"**[1].

أما ثاني مظاهر تأثر "السباعي" الابن بأبيه فكان في "**<u>أسلوبه الفكاهي الساخر</u>**" الذي لا يكاد تخلو منه رواية من رواياته ولا تكاد شخصية من شخصياته تفتقر إليه! وقد تحدث "السباعي" عن أبيه فقال: "**كانت فيه فكاهة حلوة تهون العسير وتذلل الصعب وتجلو صدأ العيش... لا يعدله أحد في الظرف وحسن المراضاة وطيب المعاشرة، فقد كان ضحوكًا أبدا... وكان يؤْثر من الأصدقاء الظريف القادر على النكتة"**[2]، وتكتفي الدراسة هنا بشاهد واحد يدل على مدى تلك الطبيعة الفكاهية الساخرة التي تمتع بها "السباعي" من خلال شخصية الخطيب المنافق الذي كان يعدد في مزايا وسمات مرشحه الانتخابي ثم انقلب عليه فجأة بعد أن شرب من مياه الأخلاق: "**مضت فترة صمت والخطيب يهز رأسه وينظر إلى "زينهم" باشا دون أن يتكلم، وأخيرا نظر إلينا وسألنا في لهجة يائسة ساخرة: - بقى بالذمة دا منظر؟! أهذا شكل باشاوات؟ أهذا هو البطل العبقري الذي يتوقد ذكاء ونشاطًا؟! أهذا الذي تسيل رياله كالمعاتيه والمجاذيب هو الذي سيطالب بحقوقنا في مجلس النواب؟! وا لقد ظلمنا أنفسنا وظلمنا مجلس النواب! يا لضيعتنا وضيعة البلاد التي تهَب أمثالك كرسي النيابة وأنت لا تستحق كرسيا في قهوة بلدي أو كرسي مطبخ! أأنت من نسل النبي؟! أستغفر ا العظيم! أهذا الشكل الحلاليفي الزرايبي من نسل النبي؟!"**[3]!

أما ثالث مظاهر تأثر "السباعي" بأبيه فتمثل في "**<u>قضية الموت</u>**" التي انشغل بها في معظم كتاباته ورواياته ومثلت بالنسبة له هاجسا ووسواسا، فقد "**مات أبوه وهو ما زال في الرابعة عشرة من عمره؛ مما كان له أثره العميق في نفسية الصبي المتفتح وفي مواجهته لمشكلة الموت وتعامله معه بعد ذلك في معظم ما كتب؛ فكان أثر أبيه عليه في موته لا يقل عن أثره عليه في حياته"**[4]، وقد اعترف "السباعي" نفسه بتأثير موت والده عليه فقال: "**أقر بأنه خلف في حياتي فراغًا عجيبا، وكان أكثر ما يفجعني في موته اليقين بأني لن أراه ثانية، وقد انعكس هذا في أحلامي فظللت أحلم لسنوات بعد وفاته بأنه قد عاد مرة أخرى، وكانت اليقظة تروعني بحقيقة فقده"**[5].

---

(١) إني راحلة: ص١٨٤.

(٢) قصص روسية: مرجع سابق، التقديم ص٥.

(٣) أرض النفاق: ص٢٣٩.

(٤) الروائيون الثلاثة: مرجع سابق، ص٧٠.

(٥) قصص روسية: مرجع سابق، التقديم ص٨.

**- الرافد الثالث: الحياة العسكرية:-**

إن القارئ الجيد لأدب "السباعي" يخرج بنتيجة شديدة الوضوح تتمثل في التأثير الشديد الملحوظ للحياة العسكرية التي عاشها "السباعي" في حياته الواقعية على أعماله الأدبية وخاصة رواياته؛ سواء كان ذلك التأثير من ناحية اختياره للأمكنة، أو من ناحية انتقائه للشخصيات، أو من ناحية أسلوبه الأدبي وطريقته في السرد.

فأما من ناحية "**المكان**" فقد ظهر ذلك بوضوح في اختيار كثير من روايات "السباعي" للأمكنة العسكرية - بمفرداتها المختلفة - كخلفية مكانية تدور فيها أحداثها؛ حتى لقد أضحت بعض هذه الأماكن بمثابة الشخصية المحورية في الرواية.

وأما بالنسبة لـ"**الشخصية**" فقد كانت معظم شخصيات رواياته المحورية من الرجال شخصيات عسكرية؛ بل ألحق بها بعض شخصياته النسائية أيضا؛ ومنها الشخصية المحورية "نعمت" الصحفية التي التحقت بالجيش، والمطلع على روايات "السباعي" يقف على واحدة من أهم معتقداته الخاصة والتي مفادها أن الشخصية العسكرية هي الشخصية الأقرب إلى الكمال؛ فهي الشخصية الأكثر واقعية وقوة وتحملاً وإحساسا بالمسؤولية، كما أنها في ذات الوقت شخصية رومانسية حالمة ذات أفكار ورؤى وتطلعات.

وفيما يتعلق بـ"**الأسلوب**" كان الأمر أكثر وضوحا؛ حيث يستطيع القارئ لأدب "السباعي" الروائي استخراج مئات الشواهد على أثر الحياة العسكرية في أسلوبه؛ سواء من ناحية تكراره لكلمات معينة من قبيل: "الثكنة" و"القشلاق" و"الميس"... إلخ، وترداده لمفردات معظم الرتب والألقاب والأوامر المستخدمة في المكان العسكري بصورة مكثفة في رواياته التي تناولت ذلك المكان، أو من ناحية أسلوبه السردي والوصفي العام.

ومن أكثر الدلائل وضوحا على المدى الواسع لتأثر أسلوب "السباعي" بحياته العسكرية الواقعية - من وجهة نظر الدراسة - تسرب الألفاظ التي تنتمي إلى حقل "المكان العسكري" إلى النصوص السردية غير المتعلقة بالحياة العسكرية أصلاً، وشيوعها في كافة رواياته؛ العسكري منها وغير العسكري، وتكتفي الدراسة في هذا المقام بإيراد الشاهدين التاليين:

**الشاهد الأول:** يصف فيه حال "سامي" بعد أن قرر قطع علاقته بـ"هدى" على خلاف رغبته لإنقاذ مستقبل حزبه السياسي قائلاً: "**خرج "سامي" إلى الطريق وقد انتابه إحساس عجيب أشبه بإحساس الخارج من معركة سكن فيها الدوي وانطفأ اللهيب وخفت الصياح، وأحاط به صمت موحش ينبئ بأن كل شيء قد انتهى وأنه يستطيع السير دون أن يشعر أن حياته معلقة بضجيج طلقة أو دوي قذيفة،**

**وسار في الطريق وكل شيء غريب من حوله؛ أشباح الدور وهياكل الشجر والأضواء المرتجفة تبدو مروعة كأطلال المعركة، وقدماه تحملانه كالمأخوذ لا يكاد يعرف حتى طعم حياته التي نجا بها من الدمار، ولا يشعر بآثار الجراح التي أثخنته بها شظايا الفُرقة وسهام القطيعة"**[1].

**<u>الشاهد الثاني:</u>** أجراه "السباعي" على لسان بطل "أرض النفاق" ويصف فيه جارته بقوله:

**"جارتي التي أعلنتها علي حربا شعواء، ونصبت لي من عينيها مدفعي "برن" سريعي الطلقات، لا أكاد أقف في النافذة حتى ينهال علي منها وابل من النظرات شديدة الفتك محكمة التصويب لا ترضى بغير القلب هدفها، أما شفتاها فقد جعلت لي منهما قاذفات للهب؛ شفتان حارتان ملتهبتان يحس لهيبهما من بعد، ما نظرت إليهما إلا وأحسست بلسعة وكأني بهما لو مستهما قطرة ماء لطشطشت وتبخرت، أو مستهما شفاه أخرى لبقبقت واحترقت! أما صدرها فقد ركبت به قنابلها الشديدة الانفجار؛ قنبلتين قد رفعت عنهما طابة الأمان فهما عرضة للانفجار في أي لحظة لا باللمس بل بمجرد النظر! أما الساقان فقد كانتا من نوع ذري لم يكشف عنه بعد ولا جرب أثره، ولكن مجرد التلويح به كان كافيا للانهيار والتسليم، لقد وجدتها أمامي؛ جارتي المسلحة التي طال هجومها علي واشتد حصارها حولي وأنا صامد أمامها لم ينهد لي حصن ولا دكت لي قلاع، أدافع وأقاوم وأصد الهجمة تلو الهجمة"**[2].

وفي خاتمة الحديث عن المؤثرات في أدب "السباعي" لا يمكن إغفال أثر بعض الأدباء والكتاب في أدبه؛ وخاصة الأديب "توفيق الحكيم" الذي اعترف "السباعي" صراحة وفي أكثر من موضع بتأثيره الشديد عليه و"**"أنه كان صاحب الأثر الحقيقي على أسلوبه في كتابته؛ ويعلل ذلك بسهولة أسلوبه وخفة دمه وذكائه وعمق تفكيره وسعة أفقه"**[3].

---

(١) جفت الدموع: ص٥٣٣.

(٢) أرض النفاق: ص٩٤، ٩٥.

(٣) الروائيون الثلاثة: مرجع سابق، ص٧١.

# الفصل الأول

## «المكانُ الأموميُّ الرحميُّ»

## (المنزلُ نموذجًا)

# الفهرس التحليلي

"المنزلُ" وأهميته في روايات "السباعي" - مفردات المنزل - حجرة النوم - التصوير والوصف - الاسترخاء والهروب من الواقع - الحصول على الراحة - ممارسة الحب الجسدي - ممارسة الحب العاطفي - الأحلام - القلق والتوتر - الولادة وطقوسها - الموت وطقوسه - المرض والنقاهة - الحكي والقص - حجرة الاستقبال - حجرة المكتب - الصالة - البار - المطبخ - الحمام - النافذة - الشرفة - السلم - الدهليز - السطح - الحديقة - أشياء المنزل - الباب - المدفأة - المائدة - الأدراج - الدولاب - الساعة - المرآة - الأريكة - المصباح - الهاتف - الصورة الثابتة.

# مقدمة

## "المنزلُ" وأهميَّته في روايات "السباعيِّ"

"المنزل" هو أول وأهم الأمكنة التي صنعها الإنسان[1]، ولا زال يحتل تلك الصفة منذ فجر التاريخ حتى الآن؛ ابتداء من لجوء الإنسان للكهف وبنائه للكوخ، وانتهاء بسكناه للشقق الفارهة والقصور؛ ولا شك في أن "المنزل" سيظل محتلاً لتلك الأهمية لدى الإنسان؛ فرغم التطور الذي حققه في جميع مجالات حياته يبقى المأوى - ولو كانت صفة الإيواء فيه صفة مؤقتة ومحدودة - هو أول ما يفكر فيه الإنسان وأول ما يحاول أن يدبره لنفسه.

و"المنزل" هو الممثل الأول والأبرز لأمكنة "الفضاء الذاتي"؛ والذي يمكن تعريفه بأنه: ذلك الفضاء الذي "**يقيل فيه الإنسان على ممارسة نفسه وعيش حياته من حيث هو فرد، وفي كنفه يتحرر من قيود دوره الاجتماعي ويسكن إلى ذاته**"[2]، ولذلك يقترن "المنزل" - كمكان ذاتي الصبغة - عند الإنسان "**بأبسط الأحداث وأكثرها دلالة؛ كأحداث الموت والولادة**"[3]، ومن هنا أيضا تتجلى إحدى أهم وظائفه في أنه هو "**الذي يَهَب الإنسان قوة الجذور، وهو الذي يمنحه الإحساس بالمركزية باعتباره هو الموقع المتميز الذي ينتظم به المكان والفضاء**"[4].

إن تلك الصفات (الذاتية والانتماء والمركزية) التي تأصلت في "المنزل" وصبغته كمكان؛ قد تبلورت في علاقة حميمية بينه وبين الإنسان؛ صانعه وساكنه؛ بحيث أصبح كل منهما معبرا عن صاحبه؛ فقد اعتُبر "**المنزل أكثر الدواخل المكانية... قدرة على احتواء الأفكار والمشاعر، وأكثرها قدرة على طرح حميمية العلاقة بين الإنسان والمكان، إن تجربة الإنسان الأصلية مع المأوى تقدم حس دخول "المغارة"؛ كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة**"[5].

وللمنزل بصفاته تلك أهمية خاصة في الأدب الروائي من وجهين؛ **<u>الوجه الأول</u>:** هو اعتباره ممثلاً لمظاهر الحماية والأمان للإنسان؛ حيث "**يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه**"[6]؛ ومن خلال ذلك "**يكتسب أبعادا اجتماعية ونفسية عديدة**

---

(١) انظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص١٣٦.

(٢) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، ط١، ٢٠٠٣، ص١٦، ١٧.

(٣) نفسه، ص٤٩.

(٤) نفسه، ص٢٦٣.

(٥) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر: مرجع سابق، ص٨٣.

(٦) المكان في الرواية البحرينية.. دراسة نقدية: مرجع سابق، ص١٦٩.

**تخرجه من اعتباره مكونًا من مجموعة مواد جامدة أنه يصبح جزءا من الأسرة ويكتسب ملامح أمومية أحيانًا"**[1]، **والوجه الثاني:** يتمثل في استخدامه "**لإضاءة الشخصية؛ باعتبار المكان يشكل جزءا من سماتها وقسماتها، وخصوصا البواطن المنزلية**"[2]، وفقًا للنظرية التي ترى أن: "**بيت الإنسان امتداد لنفسه**"[3]، وأن "**ساكن البيت يضفي عليه حدودا**"[4].

وقد نال "المنزل" - بمفرداته وأشيائه المتنوعة - اهتماما بالغًا من "السباعي" في رواياته، فلا تكاد رواية واحدة منها تمر دون ذكره - إشارةً أو عبارةً - أو دون توضيح لما يمثله من قيمة بالنسبة لشخصياته؛ فالمنزل - عند "السباعي" - **معبر عن ساكنه**، يكاد يكون معادلاً موضوعيا له؛ يظهر ذلك بوضوح في طريقة تعامل "سيدة" مع حجرة "حمدي" وأشيائه على اعتبار أنهما جزء منه؛ فتقول: "**إن لحجرته بكل ما بها موقعا خاصا في نفسها؛ فراشه ومكتبه ورائحة ملابسه، إنها تستطيع أن تمس كل هذا مسا طبيعيا كجزء من عملها، حتى الثياب والوسادة تستطيع أن تقربها من أنفها دون أن يلحظ أحد أنها تأتي أمرا إدا أو شيئًا نكرا، وهي تستطيع أن تسعد بذلك دون لوم من أحد ودون أن توضع موضع المذنب**"[5]، وقد كانت "سيدة" انطلاقًا من إدراكها ذلك "**تُمسك بحذائه وكأنها تمسك بشيء ثمين؛ تلمعه في رفق وتضمه في رقة وحنان، وهي ترتب له الفراش وتتمنى لو مسحت رأسها في وسادته، ولقد فعلتها مرة خفية عن أهل البيت عندما كانت ترتب الحجرة وحدها**"[6].

وحينما يتحول ساكن المنزل إلى معادل موضوعي للمنزل الذي يسكنه حينها يصعب تصور ذلك المنزل بدون ساكنه؛ ولذلك فإن "فاطمة" والدة "عمار" لا تفتأ تراه في كل ركن من أركان المنزل رغم رحيله بلا عودة محتملة؛ "**ذهب "عمار" ولم يعد، ولكنها لا تحس أبدا أنه ذهب؛ إنه موجود في كل مكان، في كل ركن من أركان البيت؛ ما تهدم فيه وما تبقى، قدماه على سور الشرفة المهدم، وطيفه يجول في الحديقة**"[7].

والمنزل الخاص - مهما كان ضئيلاً - يعد **أمنية غالية** عند عدد من شخصيات "السباعي"؛ فـ"سيدة" تختزل خلاصها من كل ما عانته في حياتها من متاعب وآلام في تحقيق أمنيتها؛ تلك الأمنية التي لم تكن سوى "**بيت صغير؛ حجرة أو حجرتين، فراش وأريكة، وطبلية أو منضدة، ودولاب كبير لملابسها، ومرآة لزينتها، وحمام لها وحدها، وهي ستصبح فيه الست**"[8].

---

(١) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر: مرجع سابق، ص١٣٦.

(٢) نفسه، ص٨٣.

(٣) رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٢٣١.

(٤) جماليات المكان: مرجع سابق، ص٣٦.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٢١١، ٢١٢.

(٦) نفسه، ص٢٠١، ٢٠٢.

(٧) ابتسامة على شفتيه: ص٢٢٩.

(٨) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٣٤.

والمنزل - كذلك - يمثل **أمنية حلوة للمتحابين** ضرورة بالنسبة لهم من وجه مخصوص؛ هو الاختلاء بالحبيب بعيدا عن ضجيج الحياة الصاخب ورقابة أهلها الصارمة؛ **"لقد وجد نفسه فجأة وأمانيه الحلوة ملء يديه، لقد أحس وكأن الضجيج من حوله قد خَفُت والضباب قد تبدد والموج قد انحسر، وإذا به وإياها وحيدان بلا شريك ولا رقيب. هذا البيت النائي الساكن بين الأمواج والرمال؛ بيت الأحلام، قد خلا إلا منهما... والحياة ممتدة أمامهما كالمرعى الخصيب، أو البحر الهادئ بلا أنواء ولا رياح هوج"**[1]، وهو كذلك **مصدر نشوة وسعادة** عند المحبين حين يخلو لهم الجو فينفرد كل منهم بصاحبه؛ **"كانت نشوتهما مستمدة من الإحساس بطبيعة الوجود تحت سقف واحد، لا شريك لكل منهما إلا صاحبه، ولا سلطان لأحد عليه إلا هو، ولا اعتبار لكائن في الحياة سواه"**[2].

وتوفر المنزل - وما يتبعه من ممارسات لا تقوم إلا بوجوده - يعد من **أخص خصائص ممارسة الحياة بالصورة الطبيعية**، بل يكاد يكون هو الوسيلة الوحيدة لذلك لا يشاركه فيها غيره: **"كانت لا تحس بأنها تحيا وتنعم بحياتها إلا إذا أحست بشركته في هذه الحياة، وبأن هذه الشركة تتخذ لنفسها المظاهر الطبيعية بين شركاء الحياة؛ ومن أخص هذه المظاهر الإغفاءة المريحة لكل منهما في أحضان الآخر، والاستقرار الهادئ في البيت بلا عجلة ولا خوف من فراق... ذلك ما جعلها تحرص على ألا توقظه وعلى أن تعاود الرقاد في سكون بين ذراعيه؛ لتنعم بدقائق أخرى من حياتهما المشتركة التي لا تستطيع أن تمارسها إلا خفية بين جدران البيت"**[3].

ولذلك فإن المفتقد للمنزل - ولو بصفة مؤقتة - هو أكثر الناس شعورا بالراحة والسكينة التي يحققها المنزل لساكنيه؛ نلحظ ذلك لدى "علي" حينما يلجأ إلى منزل "كريمة" بعد طول غياب في الثكنات في ظل ظروف قاسية توترت فيها العلاقة بينه وبين حبيبته "إنجي"؛ التي خيرها والدها بين الانقطاع عن الاتصال به أو تدمير مستقبله، فانقطعت عنه وانقطع هو بسبب ذلك عن العودة إلى منزله لفترة طويلة؛ **"فتحت "كريمة" الباب واجتازه "علي" إلى الداخل، وكان الوقت قُبيل الغروب وصقيع (يناير) قد أخذ يلسع الأطراف وينفذ إلى العظام، وأحس "علي" من دفء المكان وسكينته بالكثير من الراحة والهدوء"**[4].

و"للمنزل" عند "السباعي" **حنين عارم دائم من قبل ساكنيه**، وله ألفة تبعث على الأنس الشديد به والشعور بالسعادة البالغة عند النزول فيه؛ خاصة إذا انقطع عنه الإنسان فترة ثم عاد إليه، على اعتبار أن فاقد الشيء هو أكثر الناس إحساسا بأهميته؛ كما أشارت الدراسة قبل سطور، يقول "السباعي" - واصفًا عودة "نعمت" إلى بيتها بعد فترة طويلة قضتها على الجبهة

---

(١) طريق العودة: ص٢١٠.

(٢) نفسه، ص٢٦٢.

(٣) جفت الدموع: ص٢٤٦، ٢٤٧.

(٤) رد قلبي: ص٦٢٦.

بعيدا عنه، موضحا شعورها القَلِق بوشك مغادرته مرة أخرى بعد القرار النهائي الذي اتخذته بشأن إنهاء زواجها بـ"عبد القادر": "**أقبل عليها البواب مرحبا في شوق، وتلقت ابتسامات الترحيب من هنا وهناك، يملؤها إحساس بأنس العودة إلى البيت. وزاد الإحساس وهي تعبر باب الشقة وتسمع ألفاظ الترحيب الحارة من الخدم والطباخ، وترى المكان بكل ما يحمله من ألفة. ولم تستطع أن تمنع من نفسها الإحساس بالقلق وهي توشك أن تتركه بعد ذلك إلى غير عودة، إلى مكان لا تعرف مجرد شكله، بل لا تعرف إذا كانت تستطيع أن تجده أم لا، ودخلت حجرتها، كل شيء كما تركته؛ نظيفًا مرتبا، لم تمسسه يد إلا لتزيل عنه الغبار، ومرة أخرى عاودها الحنين إلى المكان**"(1).

ولذلك فإن "نعمت" رغم الخلاف الشديد بينها وبين زوجها "عبد القادر" وتصميمها على مفارقته تغمرها سعادة بالغة وتشعر بالأمان حينما يطلب منها أن تظل هي في البيت، على أن يستقر هو عند أخته مؤقتًا حتى تهدأ الأمور؛ "**استقرت "نعمت" وحدها في البيت، كان هذا هو أفضل الأوضاع بالنسبة لها، كانت تنعم بوحدتها في مكانها المألوف المأمون، لم تعد تقلقها فكرة البحث على [كذا] مكان تستقر فيه، على الأقل لفترة من الوقت**"(2).

و"المنزل" أيضا هو **الملجأ الأول الذي يفكر فيه الإنسان** عندما تضيق في وجهه السبل أو تُغلق دونه الأماكن؛ فـ"عايدة" حينما تضيق بها السبل وتضج من معاملة زوجها السيئة وامتهانه لكرامتها وفي النهاية خيانته القاسية لها تقول: "**اتجهتُ إلى موقف الأتوبيس رقم (١٤) الذاهب إلى "حدائق القبة" وصعدت في إحدى العربات؛ إلى أين أذهب إن لم أذهب إلى بيت أبي؟! هل لي ملجأ سواه؟! مهما سرت في الطرقات أليس للسير من نهاية؟**"(3).

وهي في عودتها تلك لبيتها الأول - ورغم ما تشعر به غالب الزوجات من المذلة والإهانة حينما يفارقن بيوت أزواجهن لظروف قسرية - لم تشعر بالوحشة أو الاغتراب؛ تقول "عايدة": "**ما كان بي أقل شعور بالاغتراب أو الوحشة، بل كنت أحس أنني مقبلة على موطني الطبيعي وداري التي ألفت سكناها منذ عشرات السنين**"(4).

ويرجع ذلك - في الغالب - إلى الشعور الذي يكنه الإنسان لمأواه الأول؛ ذلك الشعور الذي يتمثل في حنين عارم إلى ذلك المكان، فكل واحد منا "**ينظر إلى البيت الأول الذي كان يسكنه ثم تركه نظرة محتفية؛ ومن هنا نبكي عندما نغادر المكان بعد طول إقامة إلى مكان آخر، ولو سألنا أنفسنا لماذا نبكي؟ خاصة عندما ننتقل إلى مكان أفضل وأكثر وسعا ونظافة ورقيا.. نجد أنفسنا نبكي لأننا في جنازة سوف تؤدي إلى دفن ذكرياتنا في هذا المكان، تلك الذكريات التي ماتت بعد مغادرتنا هذا المكان ودفنت بين جوانبه... إن الأمكنة هي نحن، وهي جزء من تاريخنا، بل هي التاريخ كله**"(5).

---

(١) العمر لحظة: ص١٩٦.

(٢) نفسه، ص١٩٩.

(٣) إنني راحلة: ص٢٤٢، ٢٤٣.

(٤) نفسه، ص٢٨٢.

(٥) جماليات المكان في الراوية العربية: مرجع سابق، ص٤٤- ٤٦.

وربما لنفس السبب السابق أيضا كان الريس "عبد الواحد" يرفض رغبة والديه في أن يترك بيته القديم المتهالك - بالإضافة إلى ما فيه من إهانة في جوار أفندينا الناقم عليه - إلى بيت غيره في المدينة نظيف وواسع وأكثر مناسبة لوضع والديه الاجتماعي كضابطين؛ فقد كان "**يأبى أن يترك هذا البيت الذي يعتبر نفسه قطعة منه**"[1].

أما الشيخ "عبد السلام" فقد كان موقفه مع منزله أكثر إثارة للدهشة وللتقدير في ذات الوقت؛ فقد حمل فلسفة واضحة وقوية أمام همجية الاحتلال الإسرائيلي لأرضه تبلورت في ضرورة التمسك بالبيت (الجذر)؛ حيث يفقد "المكان" - في مثل هذه المواقف - طبيعته المكانية المجردة (صفته المادية) ويتحول إلى قيم ودلالات فكرية[2]، فرغم تدمير الإسرائيليين لبيته تدميرا تاما جعله غير صالح للسكنى إلا أنه يخاطب أسرته في إصرار قائلاً: "**أعود إلى البيت. - كيف؟! إن البيت لا يسكن! - أستطيع أن أمضي الليل في حجرتي. - لقد تشقق جدارها ويمكن أن تنهار في أية لحظة. - سأعيد بناءها. - يا عمي، إن بيتنا بيتك و"مي" أختي ويجب أن يسع بعضنا بعضا. وتنهد الشيخ "عبد السلام" وتمتم قائلاً: - لن نتركهم يطردوننا من بيوتنا يا "أميرة"؛ سنمد جذورنا في الأرض كما تمد شجرة الكافور جذورها، لن نقتلع إلا بالأرض نفسها أو ندفن فيها حتى نختلط بترابها. - أبعد ا الشر عنك يا عمي، لتقضي الليلة في بيتنا. وقاطعها الشيخ "عبد السلام" قائلاً في عناد: - وغدا سأعيد بناء البيت بيدي هذه**"[3]!

وبنفس قوة الإيمان والثبات والفلسفة التي يصدر عنها يصر على موقفه أمام رغبة ابنته الملحة في أخذهم معها إلى "عمان" حيث المكان أكثر أمانًا؛ "**هتفت "عايدة" والدموع تنهمر من عينيها: - لن تبقوا هنا بعد ذلك، سآخذكم معي. ونظر إليها الأب وهو يهز رأسه وقال في إصرار: - إنهم يريدوننا أن نرحل، إنهم يشيعون في البلد أنهم سيواصلون عمليات الإرهاب والتفتيش والنسف لكي ينشروا الذعر في البلد ويدفعونا إلى الهجرة، أبدا لن نفعل ذلك. وتساءلت "عايدة" في دهشة وجزع: - ولكن أين ستبيتون؟! لقد نمنا الليلة الماضية في بيت الدكتور "كمال" وسيأوينا حتى أعيد بناء البيت. - غير معقول يا أبي أن تسكن فيه ثانية. - بل غير معقول أن أتركه. - قد يدمرونه ثانية. - وسأبنيه ثانية. - قد يدمرونه فوقكم. - أغريب أن ندفن في أرضنا؟! - إن حياتكم.. - حياتنا لا قيمة لها بلا وطن، ووطننا لا قيمة له بلا أرض، سنبقى هنا حتى نموت! وأصر الشيخ "عبد السلام" على البقاء، وخلال أيام قلائل كان قد رم الجدار المشروخ واستطاع أن يعد إحدى الحجرات للسكنى، واستقر ثانية في البيت وسط الركام والأتربة**"[4].

---

(١) رد قلبي: ص٤٨٦.

(٢) محمود أمين العالم: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤، ص٦٠.

(٣) ابتسامة على شفتيه: ص٢١٦.

(٤) نفسه، ص٢٢٠، ٢٢١.

أما "سيدة" وهي نموذج واضح للإنسان المفتقد للمكان، فهي بعد طول أسر في بيت "أم عباس" وما لقيته فيه من تسلط ومهانة واستغلال؛ تفرح ببيت "أم حمدي" لما أحسته من دفء مشاعر ساكنيه، فيتجسد لديها ملاذًا يحميها من أعدائها، وتشعر "**وهي تجتاز الباب إلى الداخل أنها تعبره إلى مستقر يؤويها من الضياع والوحشة**"[1]، و"**إضفاء صفات إنسانية على البيت يحدث على الفور حين يكون البيت مكانًا للفرح والألفة؛ مكانًا يستقطب ويكثف الألفة ويدافع عنها**"[2]، ومن المشاهد الملموس أننا "**لا نسكن المنزل ونأنس إليه إلا ونحن نتمثله جزءا من فضاء مهيأ، تتوسطه نقطة مركزية تحضنه وترعاه، وجزءا من منظومة عامة من القيم يستمد منها جدواه، وييسر بفضلها انسجام ساكنيه مع بيئتهم... إن المنزل لا ينهض إلا وله من ورائه مرجعية ومجتمع يعضدانه**"[3].

و"المنزل" يأتي عند "السباعي" - بصورة دائمة - **واقعيا معبرا عن ساكنيه** من الناحية الاجتماعية والاقتصادية؛ فللفقراء بيوت تشاكلهم وتعبر عنهم، وللأغنياء بيوت تشبههم وتتشكل بصورهم؛ فـ"السباعي" يصف أحد منازل الفقراء بقوله: "**مثلٌ لعزيز قوم ذل؛ إن الجدر الشامخة المتينة قد تشققت حتى لتوشك أن تتقوض أركانها، والنوافذ قد تهاوت مصاريعها وفاضت من حناياها ظلمة كئيبة كأنما هي نوافذ كهف خَرِب! والشرفة المتسعة في الطابق الأول على يسار الداخل قد تآكل سلمها الرخامي، وأحاطت به أكوام من صناديق خشبية فارغة**"[4].

أما منازل الأغنياء فهي قصور تُبنى بين عشية وضحاها: "**انتهى شهر العسل وعدنا إلى بيتنا الجديد؛ فيلا أنيقة في الدقي أُعدت لنا خلال الشهر الذي قضيناه في (مينا هاوس)**"[5]، وفيها من مظاهر الثراء والفخامة ما لا تخطئه عين: "**عبرا الطرق المستطيلة التي قامت الأعمدة الرخامية على جوانبها وفُرشت في منتصفها سجادة طويلة حمراء، وبلغا الصالة الرحبة التي سويت فيها الأرائك الوثيرة والسجاجيد العجمية السميكة وعلقت على جدرانها الصور الزيتية الرائعة، وتدلت من سقفها الثريات ذات الشطب البلورية البراقة، وفي مواجهة الداخل سلم فخم من خشب (الأرو) وضع عند أوله تمثالان من البرونز؛ أحدهما للأمير، والآخر لأبيه**"[6].

وشخصيات "السباعي" لديها وعي واضح بالفرق بين المنزلين وما ينبني عليه من فروق جبرية بين ساكنيهما في نظر المجتمع: "**كنا نسكن في "حدائق القبة" في شارع "ولي العهد"، في إحدى الفيلات المطلة على المزارع... لم يكن هناك وجه للمقارنة بين مسكنه الذي كان يقطنه مع أمه**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٥.

(٢) جماليات المكان: مرجع سابق، ص٦٨.

(٣) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٧٠.

(٤) السقا مات: ص١٠.

(٥) إني راحلة: ص١٩٨.

(٦) رد قلبي: ص٣١، ٣٢.

في شارع "يلبغا" بـ"شبرا"، وبين قصرنا المنيف ذي الحديقة الغناء والجاراج والعربة الفخمة والخدم والحشم والطباخ"(١)؛ فبناء على هذه النظرة المجتمعية القاصرة كان هناك اقتناع واضح لدى العديد من الشخصيات بعدم كفاءته للزواج منها.

ولما كان الغنى والفقر عرضا وحالة فقد تغيرت البيوت عند "السباعي" بتغير حالة ساكنيها الاجتماعية والاقتصادية؛ كما في حالة دار الريس "عبد الواحد"؛ حيث "وجد "علي" تغييرا واضحا بدا على الدار؛ فقد امتدت إليها يد الإصلاح وأُعيد ترميمها وبياضها ونُظف ما حولها، وأنشئت حديقة صغيرة في فنائها. وصاح "علي" في دهشة: - ما هذا الذي يجري للدار؟! تبدو من خارجها كأنها دار أخرى! - وسترى داخلها أيضا؛ إنها قد أضحت دار [كذا] أخرى؛ كان يجب علي أن أجعل الدار أهلاً لكما، إنها الآن أضحت سكنًا لضابطين لا لرئيس جنايينية، إنها كما يقول أخوك "حسين": قد أضحت مقرا للحكم!"(٢)، ولم يقف التغيير عند هيكل الدار من الخارج والداخل - كما قال الريس "عبد الواحد" - وإنما امتد إلى المحتويات وأبسط الأشياء فيها: "كانت الطبلية العتيدة قد حلت محلها منضدة خشبية وضعت في منتصف القاعة وفُرش فوقها مشمع أبيض نظيف"(٣).

و"للمنزل" من ناحية أسلوب بنائه وشكله ومحتوياته وأشيائه **أثر واضح على نفس ساكنيه** وإقبالهم على الحياة أو نفورهم منها؛ خاصة هؤلاء الذين لديهم إحساس مرهف بالمكان: "ذهب "إبراهيم" ليرى البيت الذي كان سيقيم فيه بعد أن يرحل عنه قائد السرية القديم، وعندما رآه أحس بالكثير من الراحة، وعاوده مرة أخرى إحساس المقبل على فترة استجمام ممتعة... أحس بمجرد أن أشرف على البيت بأنه لحن جيد وسط عالم من نشاز الأبنية العسكرية والأكواخ الصاج والخيام المتناثرة"(٤)؛ ولذا فهو يخاطب صديقه حينما يسأله عن سبب عدم إحضاره لزوجته وابنته معه معللاً: "لم أتخيل المقام مريحا بهذا الشكل، كنت أخشى أن أبيت في خيم. - لقد قلت لك: إن هناك بيتًا مريحا. - ظننتك مبالغًا، وكنت في حالة من الزهقان لا تسمح لي بأن أحمل نفسي عبء اصطحاب أحد، وإن كنت أفكر الآن في استدعائها مع أمها لقضاء أسبوعين قبل دخول المدرسة"(٥).

من خلال المقدمة السابقة تتضح لنا أهمية المنزل - كمكان ومأوى - بالنسبة للإنسان، كما يتضح لدينا - بصفة خاصة - وجود نوع من الإدراك والوعي متمثلين في رؤية "السباعي" للمنزل وأهميته بالنسبة للإنسان، وهو ما ستتناوله الدراسة بالتفصيل في الصفحات التالية من خلال مبحثين يتم فيهما استعراض وتحليل نظرة "السباعي" في رواياته المختلفة لمفردات المنزل ومحتوياته وأشيائه.

---

(١) إنني راحلة: ص٢٢، ٢٣.

(٢) رد قلبي: ص١٥٧.

(٣) نفسه، ص١٦٩.

(٤) طريق العودة: ص٢٨.

(٥) نفسه، ص٣١.

# المبحث الأول

## مفردات المنزل

**١. حجرة النوم**[١]:

تعد "حجرة النوم" من الحجر الرئيسة في كل منزل؛ نظرا لارتباطها الوظيفي بحاجة بيولوجية من الحاجات الأولية للإنسان وهي "النوم"، وقيامها بتوفير مظاهر التهيئة للنوم من خلال ما يفترض أن تحويه من وسائل الراحة والاسترخاء؛ لذا لا يكاد يخلو منها حديث عن منزل من منازل "السباعي"؛ وإن كانت تختلف في طبيعتها ومحتوياتها وأشيائها من منزل لآخر لاعتبارات متعددة؛ أهمها البعد الاجتماعي والاقتصادي لساكنيه.

كانت "حجرة النوم" - وخاصة الفراش باعتباره أبرز محتوياتها - خلفية للعديد من الأحداث في روايات "السباعي"؛ منها أحداث محورية تأتي مقصودة في السياق، وأخرى ثانوية تأتي عابرة ولا تضيف كثيرا إلى البناء الروائي، وسوف تعرض الدراسة "حجرة النوم" وما تحويه من أشياء من خلال ارتباطها بعدد من العناصر ذات الدلالة فيما يلي:

أ. التصوير والوصف:

أتت "حجرة النوم" في مواطن عديدة من روايات "السباعي" من باب تصوير ووصف المكان، ورغم أن هذا الوصف قد أتى في بعض الأحيان تصويرا فوتوغرافيا جافًا ومحايدا، إلا أنه كان يأتي في الغالب محملاً بعديد من الدلالات التي يرغب "السباعي" في التعبير عنها وإيصالها إلى القارئ؛ وخاصة دلالات البعد الاجتماعي والاقتصادي لساكني المكان.

ومن المواطن التي جاء فيها وصف "حجرة النوم" قول "السباعي" واصفًا لحجرة النوم ببنسيون "أم ريتا" الذي نزل به "علي" و"حسين" بالإسكندرية؛ معددا المحتويات التي تحويها الحجرة باعتبارها نموذجا تقليديا لأية حجرة نوم: "**حجرة النوم حجرة عادية لا تزيد عن أية حجرة نوم في أي بنسيون؛ فراش، وتسريحة، ودولاب، وكومودينو بجوار الفراش، ومشجب، ومقعدان، ومنضدة صغيرة وضع عليها أباجور ورصت عليها بضعة كتب ومجلات**"[٢].

---

(١) الحجرة: الغُرفة في أسفل البيت... (ج) حجر. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص١٥٧.

(٢) رد قلبي: ص٥٠٧.

وفي وصفه لحجرة نوم أخرى، ولكنها كانت أكثر تواضعا وكان أهلها أكثر فقرا؛ بحيث كانت لا تحتوي على فراش للنوم.. يقول: "**كانت أرض الحجرة غير مبلطة ولا مسفلتة، بل أرض طبيعية قد فُرش عليها هنا وهناك بعض زكايب وحصر أغلب الظن أنها تستعمل للنوم**"[1]!

وقد يصف "السباعي" "حجرة النوم" وصفًا خارجيا عابرا؛ مثل قوله في وصف شقة "كريمة": "**لم تكن الشقة رحبة الأرجاء إذا كانت لا تزيد عن ثلاث حجرات؛ حجرة للنوم يصلها بالحمام ممر صغير..**"[2]، لكنه في المقابل قد يصف "حجرة النوم" ومحتوياتها بصورة تفصيلية من خلال عين إحدى شخصياته؛ كوصفه لحجرة "هدى نور الدين" بعين "سامي كرم": "**ساد الصمت من حوله إلا من دقات الساعة الصغيرة الموضوعة على الكومودينو والتي تعود أن يقوم بإصلاحها كلما خُلع إطارها، وتنقل بصره بين اللوحات المعلقة على الحائط وزجاجات العطر المرصوصة على التسريحة وأحد المقاعد الذي وضعت "هدى" عليه ملابس الليلة الماضية؛ الجورب والجيبير والستيان وأشياء أخرى داخلية ملقاة على مسند المقعد، والحذاء ملقى على الأرض، والحقيبة مفتوحة نصف فتحة فوق الشفونير، وبجوارها دورق مياه وكوب والولاعة وعلبة سجائر (ل. م) وظرف أزرق خفيف للبريد الجوي. وواصلت الساعة دقاتها الخافتة، وترك "سامي" حافة الفراش الذي استقر عليه واتجه إلى باب الشرفة الزجاجي المغلق، وألصق وجهه بالزجاج فأحدثت أنفاسه دائرة من الضباب ما لبث أن حجبت عنه المنظر الخارجي. وعاد ليستقر على المقعد المجاور لباب الشرفة المواجه لقطع الملابس المبعثرة في إهمال على المقعد الآخر**"[3].

ومن الوصف التفصيلي - أيضا - وصف "السباعي" لتفاصيل "حجرة نوم" "الكابين" التي منحها رفيق "أحمد" له في "الإسكندرية" بقوله: "**تلفت أفحص في الحجرة ومحتوياتها وكان بها نافذتان زجاجيتان؛ إحداهما مواجهة وتنفذ منها أشعة شمس الصباح الدافئة، والأخرى جانبية تطل على الطريق ويبدو من خلالها البحر... وكان أثاث الحجرة غاية في البساطة؛ الفراش الذي كنت أرقد عليه وقد وضعت** [كذا] **على حشية فُرشت عليها ملاءة بيضاء، وكوم الأغطية التي دثرني بها "أحمد"، ودولاب خشبي، وتسريحة صغيرة واطئة ذات مرآة أشبه بمرايا (اونابرك)، وقد وضع عليها مشط وفرشاة للشعر وعلبة (بريل كريم)، وفتحت الدولاب فوجدت في جانب منه بضعة أرفف وضعت فيها الملاءات والمناشف وأكياس الوسادات، والجانب الآخر بضعة مشاجب علق على إحداها معطفي**"[4].

ويؤكد "السباعي" من خلال الوصف والأحداث بعض السمات التي تجب لـ"حجرة النوم" ومن أهمها **الهدوء والسكينة وكذلك الخصوصية الشديدة**؛ مستغلاً سلوكيات بعض الشخصيات؛ فـ"سامي" "**توقف أمام باب حجرة النوم ومد يده وضغط على الأكرة فانفتح الباب وتسلل**

(١) أرض النفاق: ص١٢٨، ١٢٩.

(٢) رد قلبي: ص٦٢٦.

(٣) جفت الدموع: ص١٦١.

(٤) إنني راحلة: ص٢٦٦.

**في سكينة إلى الداخل، وعلى الضوء الخافت المتسلل من فتحات شيش النافذة بدت "هدى" مستلقية في الفراش المكسو بالستان الوردي وقد انحسر الغطاء عن وجهها وكتفها، وبدا وجهها رائعا وقد استغرقت في النوم وأخذت أنفاسها تتردد في هدوء وانتظام"**[1]، و"هدى" نفسها حينما يدخل عليها "سامي" حجرة نومها تخاطبه وهي وجلة قائلة: "**- هل أغلقت الباب من الداخل؟ ومد "سامي" يده وهو يقول: - أظن ذلك. وأمسك بمفتاح الباب فأداره دورة أخرى للتأكد من غلقه. وبعد لحظة سمعت طرقًا خفيفًا على الباب... وثبت من الفراش وتناولت من الدولاب ثوبها الرمادي الفضفاض المصنوع من الصوف الفانللا، وارتدته فوق القميص الحريري الذي كشف ظهرها وأظهر تفاصيل جسدها. وأدارت المفتاح في الباب بخفة ثم فتحته بما يكفي خروج جسدها منه وأغلقته وراءها"**[2].

ب. الاسترخاء والهروب من الواقع:

قد تتحدث بعض شخصيات "السباعي" عن النوم في سياق اعتباره ضرورة لازمة وحيوية للإنسان لا يستطيع الحياة بدونها، لكن الغالب على تلك الشخصيات هو النظر إلى النوم باعتباره شيئًا مرغوبا في حد ذاته، أو كنوع من حالات الهروب من الواقع وما به من أسباب الشقاء والتعاسة في أحيان أخرى؛ خاصة تلك الشخصيات المكروبة التي تمتلئ حياتها بالمشكلات والصعاب؛ ومن تلك الشخصيات "عايدة" التي تقول: "**حبا ا  النوم، لقد كنت أقضي فيه أسعد أوقاتي، كان ينقذني من شقاء ملح وعناء مقيم، كنت أختصر به يقظتي التعسة، وكنت أخرج به عن نطاق التفكير فيما أنا محاطة به من وقائع مروعة"**[3]، كما تقول في موقف آخر معبرة عن حالة السعادة التي انتابتها حينما رقدت في فراشها للنوم: "**أحسست براحة عجيبة وأنا راقدة في الفراش وبدا لي أنني طرحت خلفي كل ما حملت من أعباء الحياة"**[4].

أما بطل "أرض النفاق" فهو يرى في الاستلقاء على الفراش والنوم حلًا سحريا لجميع مشاكله ومتاعبه؛ ولذا فهو لا يفضل عليه شيئًا في الحياة: "**أحب شيء في حياتي هو النوم... لا يمتعني شيء قدر أن آوي إلى فراشي في التاسعة أو العاشرة؛ فأمدد جسدي على الفراش وأترك أعضائي تنعم بالفتور والاسترخاء بعد طول كد وكدح، وأترك ذهني يهدأ ويستقر بعد طول تفكير وإجهاد، ولا تمضي علي بضع دقائق حتى أكون قد خلفت هموم اليوم ومتاعبه، وطرحت عن كاهلي كل ما أثقله، وعن رأسي كل ما أنهكه، وخلصت نفسي من الإحساس بأي عبء أو مسؤولية، ولم يعد للمتاعب والمشاغل أي سلطان علي؛ لأني قد انطلقت من أغلالها وفككت من إسارها إذا أنقذني منها النوم"**[5].

---

(١) جفت الدموع: ص١٥٤.

(٢) نفسه، ص١٥٧، ١٥٨.

(٣) إني راحلة: ص١٧٣.

(٤) نفسه، ص٢٧٦.

(٥) أرض النفاق: ص٢٧.

أما في حالة "سيدة" فإن النوم يتحول إلى نوع من ممارسة المتعة؛ فهي لما لاقته من العذاب ومقاساة آلامه منذ وفاة أمها وهي صغيرة، والذي تضاعف بعد موت والدها وهي ما زالت طفلة أيضا واضطرارها لمجابهة وجه الحياة القبيح المؤلم منذ صغرها؛ فإنها ترى في "**النوم والراحة والاسترخاء دون أن تفعل أي شيء متعة ما بعدها متعة**"[1]!

ج. الحصول على الراحة:

أتت "حجرة النوم" في مواضع أخرى من روايات "السباعي" مرتبطة بالحصول على الراحة بعد الجهد، ويختلف هذا الجهد من موضع لآخر؛ فمن تلك المواضع التي جاء فيها ذكر "حجرة النوم" مرتبطًا بالحصول على الراحة موقف الضابط "مراد" حينما خرج من معركته الخاسرة غاضبا ومرهقًا؛ جسديا ونفسيا، حيث يحصر حاجته حينها في شيء واحد: "**إنه يريد فقط أن ينام، يريد فراشًا دافئًا... - إني أريد أن أنام يا عم "محمد"، لقد مضى علي يومان بلا نوم، فاهم؟... ودخل "مراد" مترنحا وعيناه شبه مغمضتين، واستمرت العجوز في ترحيبها... وقاطعها "مراد" بقوله: - أين الفراش يا مدام؟ إني لا أريد أن أطل على شيء، أريد فقط أن أنام. واجتاز "مراد" باب الحجرة ووقعت عيناه على الفراش، وبعد دقيقة واحدة كان ملقى عليه يغط في نومه، تاركًا العجوز تحدث نفسها**"[2]!

وموقف آخر للضابط "مراد" أيضا بعد ليلة طويلة من السكْر والعربدة: "**حالة السكر والإعياء التي بلغها جعلته أشبه بالخرقة البالية، وكان لا يكاد يقف على قدميه فساقه "إبراهيم" إلى حجرته، ولم يكد يبلغ الفراش حتى ألقى بنفسه فوقه كجثة هامدة، وبعد ثوانٍ كان شخيره قد علا**"[3].

وقد يكون مصدر التعب والإرهاق يوم طويل من السفر والتفكير والتعرض للمشاكل والعوائق التي تزخر بها حياة بعض الشخصيات؛ تقول "عايدة": "**أجهدتني مشقة السفر وضجيج الحوادث التي حفل بها اليوم؛ فأويت إلى فراشي مكدودة متعبة، ولم يستعص النوم على جسدي المحطم؛ فسرعان ما أغمض الكرى عيني ورحت في سبات عميق**"[4]، وبعد يوم عمل طويل مجهد في المستشفى العسكري الذي تعمل به "**استلقت "نعمت" في فراشها... أحست بالنوم يثقل جفونها، ولم تعرف متى نامت ولا كم نامت**"[5].

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٩٨.

(2) طريق العودة: ص١٥٧- ١٦٠.

(3) نفسه، ص٢٠٥.

(4) إني راحلة: ص١٧٣.

(5) العمر لحظة: ص١٣٥.

د. ممارسة الحب الجسدي:

مثلت "حجرة النوم" خلفية لكثير من أحداث الحب الجسدي في روايات "السباعي"؛ سواء المشروع منه أو غير المشروع؛ الجافي منه أو الحميم؛ فمن نماذج الحب المشروع الذي صور به "السباعي" الطبيعة الجافية المغتصبة للضابط "مراد" في معاملته الجسدية مع زوجته الموقف التالي الذي حدث في بيت رفيقه الضابط "إبراهيم شكري": "**ضمها إليه في عنف وقال وهو يقبلها ضاحكًا: - واحشاني. وحاول أن يجرها إلى الفراش، فدفعته في ضيق قائلة: - أنت متوحش؟ إننا في بيت ناس! - ونحن سنفعل ما يفعله الناس! تعالي**"[1].

ومرة أخرى نعايش مع "السباعي" موقفًا قريب الصلة، ولكنه في هذه المرة مع "سيدة"، ورغم أنه كان فعلاً شرعيا في ظاهره، فقد كان لـ"سيدة" (الضحية) رأي غير ذلك: "**كانت ليلة! لم تشعر خلالها "سيدة" أنها طرف في علاقة، بل أحست أنها وجبة دسمة شهية أمام جائع ينقض على طعام طال حرمانه منه ولا يكاد يصدق أنه بات ملكه وملء يديه! وظل "علام" يلتهم الوجبة الشهية حتى كل واستلقى بجوارها مسترخيا مكدودا وغلبه النعاس فنام، وحملقت "سيدة" في السقف، وبلغ مسامعها صوت ديك يؤذن ولمحت بياض الفجر في النافذة. انتهى "علام" منها ونام! أغلق عينيه وعلا شخيره ولم يعد له بها شأن. علاقة عجيبة لا يمكن أن تكون بين آدميين لهما نفس الحقوق وعليهما نفس الواجبات**"[2].

ومن نماذج ممارسة الحب غير المشروع والخيانة الزوجية ما حدث بين "دلال" زوجة أبي "سيدة" و"علي" مبيض النحاس بالحارة: "**قبل أن ترفع يدها لتطرق الباب سمعت حركة صوت اهتزاز الفراش، لا شك أن "دلال" موجودة وأنها تتقلب على الفراش، ولكن الصوت كان منتظما كذلك الذي تسمعه في الليل عندما يغلق باب الحجرة دونها، وأرهفت السمع، أجل! أجل! إنها تميزه جيدا.. تلك الاهتزازات المنتظمة، ولكن أباها غير موجود.. وهذا الصوت لا تحدثه "دلال" وحدها! ورفعت "سيدة" يدها وطرقت الباب، وسكن الصوت!**"[3].

ويعرض "السباعي" صورة للقلق الطبيعي في هذه الحالة؛ والذي انتاب "دلال" نتيجة وقع المفاجأة من عودة "سيدة" في غير موعدها المعتاد في حالة تلبس بالحرام مع "علي" مبيض النحاس بالحارة؛ فها هي تخاطبها في لهجة وطريقة ليست من عادتها تدفع "سيدة" للاستغراب ولمجموعة من التساؤلات الحائرة: "**وعلا صوت "دلال" يتساءل مبحوحا متحشرجا: - مين؟ وردت "سيدة" وأنفاسها تتلاحق: - أنا "سيدة". وأحست "سيدة" كأن تنهيدة قد انطلقت من صدر "دلال"، وسمعت**

---

(1) طريق العودة: ص٧٩.

(2) نحن لا نزرع الشوك: ٤٣٩، ٤٤٠.

(3) نفسه، ص٤٩.

**صوتها يتساءل في حدة: - عايزة إيه يا بت؟... فيه إيه يا بت؟ يعني حيكون فيه إيه؟! ماذا يمكن أن يكون أكثر من أنها تعود إلى البيت بعد غيبة طول النهار لتتلقى العلقة المنتظرة! ومع ذلك تقف زوجة أبيها وراء الباب لتسألها: فيه إيه؟ كأنها مخلوق غريب لا ينتظر عودته أو دخوله إلى البيت، ولم تجد "سيدة" ما تقوله أكثر من: - أنا "سيدة" يام. وردت عليها "دلال" بآخر ما يمكن أن تنتظره صارخة في غيظ: - لماذا عدت؟... روحي يا بت اتفرجي على المولد. هكذا بدل العلقة على التأخير تُسأل: لماذا عادت، وتأخذ أمرا بالفرجة على المولد! منذ متى كانت "دلال" بكل هذا الحرص على متعتها؟! ولماذا لا تريد أن تفتح؟! ولماذا هذه الأصوات التي سمعتها عندما طرقت الباب؟!"**[1].

ومن النماذج المشابهة والتي توضح ما تمثله لفظة "فراش" من الناحية الجسدية بالنسبة للمرأة (الزوجة)؛ موقف خيانة "توتو" بك لزوجته "عايدة" مع صديقتهما "طمطم"؛ فبعد أن فاجأتهما "عايدة" بالعودة غير المتوقعة إلى المنزل و"**في الثانية التالية قُطع الشك باليقين وعلا صوت صاحبة الحقيبة تنادي من حجرة النوم: - "توتو". لقد كانت هي بعينها؛ "طمطم"، تتعجل زوجي وهي راقدة على فراشي!... أحسست أني جمرة متقدة... أبلغ به الاستهتار إلى هذا الحد؟!... ماذا بقي لي من قيمة في الحياة وأنا أرى زوجي يخونني في بيتي وأمام عيني؟! أوَ قد هنت إلى هذه الدرجة حتى تستحل امرأة فراشي وبيتي بمثل هذه البساطة؟!"**[2].

كما أن هناك نموذجا آخر من الحب غير المشروع، وهو ذلك النموذج المعبر عن نوع من الاستهتار والتسيب في العلاقات الجسدية، وإن كان لا يمثل في المقابل خيانة زوجية لانتفاء صفة الزوجية عن طرفي العلاقة، وهو شائع بين العديد من الشخصيات المنتمية لفئة الشباب - وخاصة الشخصيات العسكرية - في روايات "السباعي"؛ ومن نماذجه العلاقة بين الضابط "حسين" والراقصة "كريمة": "**اجتاز الاثنان باب الحجرة وهو متعلق بها، ودفعها إلى الفراش متهالكًا فوقها، فقالت وهي تحاول إزاحته: - انتظر حتى أبدل ثيابي. وهبت** [كذا] **بالنهوض، ولكنه دفعها برفق إلى الفراش قائلاً: - تبدلين ثيابك بيديك، حاشا ! وأين أذهب أنا؟! استلقي على راحتك ودعي المهمة لي، إني أحب أن أرى الثياب تتساقط كأوراق الخريف، ثم قرن القول بالفعل وبدأ ينزع عنها ثيابها قطعة قطعة، حتى وصل إلى الصديري فتعذر عليه فك أزراره، فقالت وهي تنهض من الفراش: - عنك أنت، دعني أتمم بقية المهمة! وأبدل أنت ثيابك... وضمهما الفراش بعد أن ملآ من الزجاجات كل فراغ جوفيهما، وبعد فترة استنفذ فيها "حسين" كل ما تبقى في جسده من جهد استلقى على الفراش في استلقاء تام، ومدت "كريمة" يدها فوق الكومودينو الصغير بجوار الفراش، وأخذت تتحسس علبة سجائرها حول الأباجورة حتى أمسكت بها، وفتحتها لتتناول سيجارة تجاب لعينيها النعاس"**[3].

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٩، ٥٠.

(٢) إني راحلة: ص٢٣٠، ٢٣١.

(٣) رد قلبي: ص٥٤٢، ٥٤٣.

ومرة ثانية يرد ذكر "حسين" في حوار أكثر حيوانية ودلالة على سفول نظرته للمرأة والجنس يدور بينه وبين أخيه "علي" حول "أم ريتا" وابنتها؛ "**-"أم ريتا" هذه لُقطة! لست أدري ماذا كنت أفعل في الإسكندرية لولاها، تصور هذه الحجرة بالأكل والشرب والغسيل والمكوى بأربعة جنيهات وليلة. - ليلة؟! - أجل ليلة أنامها معها في الأسبوع محل زوجها المرحوم "بترو" الذي كان يعمل بحارا، إنها سمينة بعض الشيء ولكنها في الفراش معقولة، وابنتها "ريتا" لا بأس بها أيضا، تبدو صغيرة ولكنها ممتعة. ونظر إليه "علي" وهز رأسه في عجب وقال: - أنت حيوان! وأجاب "حسين" وهو يعصب رأسه بالفوطة: - وأنت أغبى من أي حيوان؛ ستضيع عمرك وراء سراب**"(١)!

ومن أبرز المشاهد التي ورد فيها "الفراش" معادلاً للحب الجسدي مشهد الحوار النفسي لـ"سيدة" التي تحول فراشها إلى مكان عمل معد للاستلذاذ بالجسد؛ ففقد بذلك كثيرا من وظائفه الأخرى وكان من الطبيعي أن تفتقد فيه للراحة التي يطلبها كثير من الناس فيه؛ "**كثيرا ما سألت نفسها وهي ترقد في إحدى حجرات ست "توحيدة" في آخر الليل على فراش خلا من العملاء: كيف أصبحت يا "سيدة" بثوب "نرجس" الذي أحكمته على جسدك لتخلعيه لكل طالب؟ أين أنت من الحرية والسيادة؟ الحرية والسيادة؟! إنك لم تعودي تملكين من نفسك ومن وقتك ما يمكنك حتى من التفكير فيهما... حتى ساعات الرقاد التي كنت تملكينها في أشد أيام الاستعباد في حياتك مع "أم عباس" حيث كنت لا تلتقين مع نفسك إلا وأنت على فراشك في أرض المطبخ.. حتى هذه الساعات قد حرمت منها! ليس عندك ساعات محدودة للرقاد، ليس لك فراش خاص يا "سيدة" ولا حتى في مطبخ؛ لأن فراشك هو مكان عملك، هو ملتقى زبائنك، ليس من حقك أن تخلي فيه إلى نفسك؛ فقد أضحى مكانًا عاما من حق الزبائن التعامل معك فيه في أية ساعة من ساعات الليل أو النهار**"(٢).

هـ. ممارسة الحب العاطفي:

مثلت "حجرة النوم" خلفية أيضا لكثير من أحداث الحب المخلص والعاطفة المشبوبة بين عدد من شخصيات "السباعي"؛ كما في حالة "سامي كرم" و"هدى نور الدين" حيث كانت "حجرة النوم" محورا لمعظم الأحداث فيما بينهما؛ وذلك لطبيعة شخصية كل منهما الاجتماعية الحساسة والتي تفرض عليهما الحذر في علاقتهما والابتعاد والتخفي عن الأنظار؛ فـ"سامي" شخصية سياسية مشهورة، و"هدى" شخصية فنية مشهورة أيضا؛ ولذا يتوجه إليه صديقه المقرب "سليم" بالنصح مبينًا دوافعه قائلاً: "**اسمع يا "سامي" أنت تعرف مدى حبي لك وإيماني بك، أنت عندي شيء أكثر من صديق أعتز بصداقته، إنك شيء أكثر من الإنسان القويم الخُلق اللطيف المعشر؛ إنك في نظري مشروع ناجح، إنك أمل كبير، إنك تباشير انتصار أكره أن يوأد في مهده ويذبل في منبته! - لماذا تقول كل هذا؟! - لأني أخشى عليك من علاقة كعلاقتك بـ"هدى"، أنا**

---

(١) رد قلبي: ص٥٠٥- ٥٠٨.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٩٢، ٤٩٣.

**أعرف أنها مخلوقة لطيفة جميلة جذابة، وتصلح عشيقة مثالية، ولكن ليس لك أنت، إن أمركما لا يمكن أن يخفى على أحد؛ أنت معروف وهي معروفة... أنا لا أحذرك منها هي بالذات، إنما أحذرك أن تكون على علاقة بامرأة عامة، أنا لا أنكر عليك الحب ولا أنكر أن تكون لك علاقة ما، ولكن ليس بمثل هذا النوع من النساء... مصيرك معها لا يمكن أن ينتهي إلى خير، وليس من حقك أن تحطم نفسك؛ لأنك لا تملك نفسك، إنك رمز رائع لآلاف الشباب الذين يؤمنون بمبادئك، إنهم ينظرون إليك كمثل أعلى ويؤمنون بكل ما تؤمن به ويقتنعون بكل ما تقتنع به... فلماذا تزعزع ثقتهم فيك وإيمانهم بك؟!"**[١].

وفي بداية التعارف الحميم فيما بين "سامي" و"هدى" يصوغ "السباعي" هذه المحادثة ذات الدلالة الواضحة فيما بينهما: "**وضع "سامي" حمله فوق أقرب أريكة في القاعة ووقف ينظر حوله مستكشفًا البيت، ونهضت "هدى" بجواره قائلة: - دعني أريك البيت فأنا أعرفه جيدا؛ هذه هي القاعة، وعلى اليسار غرفة نوم بفراش واحد. - لا حاجة بنا لغيره! - مفهوم**"[٢]، ورغم إشارة "السباعي" إلى التشارك في الفراش فيما بينهما في أكثر من موضع من روايته غير هذا المشهد؛ إلا أنه لم يشر - ولو لمرة واحدة - إلى ما يمكن أن يوحي بتواصل جسدي فيما بينهما.

ومن نماذج الحب العفيف والتعامل الراقي في الفراش ما حدث بين "أحمد" و"عايدة" في الكابين الذي حلا به ضيفين بعد حادثة خيانة زوج "عايدة" لها؛ فعلى الرغم من اشتياق كل منهما الشديد للآخر ورغبته الجامحة فيه منذ مدة طويلة إلا أن "أحمد" حينما يرى "عايدة" راقدة في الفراش منهكة مما تعرضت له خلال يومها الطويل يغطيها بما تحصل عليه من غطاء ويتركها لينام في حجرة مجاورة، وتستيقظ "عايدة" فتقول: "**وقفت بباب الحجرة أرقبه وقد أخذ يتنفس في هدوء وغطى جسده بسجادة عتيقة بالية؛ فأدركت أنه دثرني بكل ما عثر عليه من أغطية ولم يجد ما يقيه البرد سوى هذه السجادة، وعدت إلى حجرتي فحملت ما على الفراش من أغطية، ثم اقتربت من فراشه على أطراف أصابعي ورفعت السجادة برفق ثم بدأت أضع الأغطية فوق جسده، وعندما انتهيت من تغطيته وجدته يفتح عينيه ويقول ضاحكًا: - لا داعي لكل هذا التعب، ارفعيها ثانية لأني عزمت على النهوض. - كان يجب أن نتناصفها بدلاً من أن تثقل جسدك بهذه السجادة المتربة**"[٣].

أما الليلة التي تشاركا فيها الفراش فإن "عايدة" تعبر عنها بقولها: "**ليلة تشاركنا فيها الفراش والغطاء، ومزجنا الروح بالروح والجسد بالجسد**"[٤]، ثم تصفها في سعادة قائلة: "**فتحت عيني في الصباح لأشعر بذراعيه يحيطان بجسدي وذراعي يحيطان بجسده ورأسي مدفون في حنايا صدره وكأننا**

---

(١) جفت الدموع: ص٦٢، ٦٣.

(٢) نفسه، ص٣٢٩.

(٣) إني راحلة: ص٢٦٧.

(٤) نفسه، ص٢٨٩.

**روحان في جسد، ومضت فترة طويلة وأنا مخادة إلى كسل لذيذ وخمول ممتع، لا أريد التحرك أو الاستيقاظ أو النهوض، كنت أمتع بدفء الفراش وبدفء أنفاسه، وكنت أود ألا أستيقظ أبدا وأن أظل منطوية بين ذراعيه ملتصقة بجسده حتى يطوينا القبر معا!"**(1).

وفي مشهد آخر تتضح فيه أكثر رومانسية "أحمد" الشديدة وحبه الراقي لـ"عايدة"؛ حيث ترك الفراش مبكرا من أجل أن يصنع لها طعاما، ثم صمم على أن يحملها على يديه من الفراش حتى المائدة؛ **"وجدته يقف أمامي ويقول وقد انحنى في احترام بالغ: - تفضلي يا هانم، المائدة جاهزة. وهممت بالنهوض ولكنه وضع يده على كتفي قائلاً بنفس اللهجة الخاشعة: - لا تتحركي، إياك أن تتعبي نفسك! سأحملك إلى المائدة. - "أحمد"، كفى سخافة! دعني أسير. - أبدا لا بد من حملك؛ إن أمتع شيء لدي في الحياة هو حملك، فلم لا تدعيني أحملك فتريحيني وتريحي نفسك؟! وضحكتُ واستلقيتُ على الفراش وقلت: - تفضل. ورفعني بين يديه وضمني إلى صدره وسار وهو يضع شفتيه على شفتي وأنفه على أنفي وهمس قائلاً: - واحد شايل روحه والثاني تعبان ليه؟!"**(2).

و. الأحلام:

الأحلام من الأساسيات المرتبطة بـ"حجرة النوم" والتي ورد ذكرها كثيرا لدى "السباعي"؛ وربما يرجع ذلك لارتباطها بالنوم الذي يرتبط بدوره - في الغالب - بـ"حجرة النوم" باعتبارها محله وموطنه الطبيعي، وقد أتى "السباعي" بكثير من شخصياته ممارسة للأحلام - إن جاز التعبير - بصورة واضحة؛ فغالب شخصياته قد حلمت؛ سواء أحلام اليقظة أو أحلام المنام، ومما يلحظ على الأحلام التي حكاها "السباعي" عن شخصياته أنها جاءت في غالب الحال تعبيرا عن أحداث حدثت أو رغبات مستقبلية تتعلق بتلك الشخصيات.

وتنقسم الأحلام التي ذكرها "السباعي" في رواياته من ناحية ارتباطها بالمكان إلى نوعين: **نوع أول:** يرتبط بالمكان من ناحية واحدة؛ وهي كون محل حدوثه للشخصية هو "حجرة النوم"، **ونوع ثان:** يرتبط بالمكان من ناحيتين؛ **الأولى:** هي محل الحدوث الذي هو "حجرة النوم"، **والثانية:** هي تفاصيل الحلم نفسه وارتباطها بمكان ما.

فمن **أمثلة النوع الأول** من الأحلام؛ الذي وإن كان يرتبط من الناحية المكانية بـ"حجرة النوم" إلا أنه يخلو في تفاصيله من ملامح واضحة للمكان - ذلك الحلم لـ"سيدة" الشخصية القلقة على مصيرها ومصير طفلها: **"لم تخل أحلامها من الكوابيس المثيرة المزعجة؛ "أم عباس" تجذبها من شعرها لتلقي بها من فوق السطح، ونعش أبيها يهبط من الدرج وهي تعدو وراءه لتلحق به، ثم تجد نفسها حافية، ثم عارية، ولا تعرف أين تخفي نفسها، وتجد "حمدي" في إحدى الشرفات وأكوام الصحف**

---

(1) إني راحلة: ص٢٩٠، ٢٩١.

(2) نفسه، ص٢٧٦.

**من حوله، ولا يلتفت إليها في أول الأمر، فتصرخ مستنجدة به، فيقذف إليها بكوم من الصحف بجواره، وتطايرت الجرائد في الطريق، وتعدو لتمسك بإحداها تستر بها جسدها فتدفعها الريح أمامها، ثم تهوي إلى جرف عميق لتصرخ مستيقظة وهي تضم "جابر" إلى أحضانها"**[1].

ومن **أمثلة النوع الثاني** من الأحلام والذي يكون للمكان في تفاصيله حضور واضح؛ ذلك الحلم الذي رآه نائب "عزرائيل" والذي دار في واحد من أبرز أنواع المكان؛ وهو "المكان الغيبي" أو "المكان العجائبي"، والذي حوى في هذا المشهد السماء والجنة والنار: "**استغرقتُ في النوم فرأيت فيما يرى النائم أن "عزرائيل" قد بر بوعده؛ فعاد إلي وصعد بي إلى السماء، وغاب عني برهة فأخذت أجوب السماء وحدي أسلي نفسي بما فيها من مشاهد ومناظر، فوجدت نفسي أخيرا أمام باب ضخم أنيق، فانتهزت غفلة من الحارس ودلفت منه إلى الداخل، فرأيت ما أذهلني وأثملني! ولم يداخلني ريب في أن هذه هي الجنة، ووقفت وراء كومة من العشب الأخضر أرقب ثلاثًا من الحور العين عابثات لاهيات على شاطئ نهر من شهد مصفى، وشعرت أنني لا أود مغادرة المكان ولكني خشيت أن يفتقدني "عزرائيل"، وأردت أن أعود أدراجي ولكنني ضللت الطريق، وظللت أتخبط على غير هدى حتى رأيت بابا أضخم من الأول، ولكنه أقبح منظرا، وتقدمت من حارسه علّه يدلني على الطريق، ولكني ما كدت أقترب منه حتى أحسست بيدين قويتين تقبضان علي وتقذفان به** [كذا] **إلى داخله، وشعرت بلهبٍ يلفح وجهي، فعلمت أنني في جهنم وبئس المصير! وجاهدت في أن أفر ولكني أحسست أنني عاجز عن الحركة، وسمعت ضجيجا يصم الآذان، ورأيت حراس الجحيم بوجوههم المفزعة ورماحهم الملتهبة، وأبصرت كبيرهم يغذي النار بالوقود، وزبانية جهنم يحملهم الحراس ويقذفون بهم في اللهب، وأفقت من نومي فزعا مرتاعا"**[2].

ز. القلق والتوتر:

ارتبطت "حجرة النوم" بشكل ملحوظ عند "السباعي" بالقلق والتوتر؛ بحيث لا نكاد نجد شخصية في رواياته قد أتت فراشها فنامت بصورة مباشرة إلا قليلاً وتحت ظروف قاهرة، بصورة تجعل حدوث ذلك من قبيل الندرة، وتتعدد أسباب ذلك التوتر الشائع عند شخصيات "السباعي"؛ وتكون تلك الأسباب مرتبطة أحيانًا بطبيعة الشخصية القلقة وظروف الحياة التي تعيشها، وأحيانًا أخرى ترتبط بأمور خارجة عن إرادة الشخصية وبطبيعة المكان المحيط بها.

فمن الأسباب التي ترجع إلى طبيعة الشخصية القلقة والظروف والأحداث التي قابلتها ما حدث لـ"عايدة" من ضيق وأرق بسبب المنظر الذي رآها فيه "أحمد" جالسة رغم أنفها في وسط حلبة الرقص الماجنة التي أقامها "توتو" بك، فقد علمت أن ذلك سيصيبه بالضيق والغضب لا محالة ما دفع في نفسها الضيق هي الأخرى؛ ولذا تقول: "**ذهبتُ إلى غرفتي، وارتميتُ على الفراش في ضيق ويأس، وأخذت أستعرض في ذهني كل ما حدث، وأحسست بكره شديد لذلك الرقيع المخنث الذي سبب لي كل هذا الحزن، ورأيت أن خير ما أفعله هو أن أكتب لـ"أحمد" خطابا أوضح فيه الأمر، ونهضت من الفراش"**[3].

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص٧١٢.

(2) نائب عزرائيل: ص١٣٢، ١٣٣.

(3) إني راحلة: ص١١٧.

ونفس الأمر نجده في المشهد التالي مع "حسين" الذي مر بأحداث طويلة وأيام شاقة؛ تمثلت في قيام الثورة خلال عمله في فريق الحرس الخاص بالملك المخلوع؛ واضطراره للسفر معه على مركبه "المحروسة" المتوجهة إلى "إيطاليا"، ويضاف إلى تلك المشقة إحساسه الشديد بالذنب تجاه أسرته التي استهتر بها كثيرا؛ وخاصة ابنة خالته "بهية" التي أحبته حبا شديدا في مقابل الإعراض والانتقاص الدائمين منه؛ لذا فقد "**جلس "حسين" على حافة الفراش الصغير يريح جسده المكدود، واضعا مرفقيه على ركبتيه، مسندا رأسه على كفيه، ضاغطًا جبينه بأصابعه كأنما يحاول أن يسكن ذلك الصداع الذي يكاد يحطم رأسه... ومضت فترة طويلة و"حسين" راقد في فراشه مغمض العينين دون أن يقرب النوم جفنيه، وصور الماضي ما زالت تتوالى في إلحاح على ذهنه، وكانت أشدها إلحاحا صورة بهية**"[1].

أما الضابط "مراد" فقد كان لبغضه لفراشه وقلقه وتوتره ما يبرره بقوة؛ ألا وهو ذلك الموت الذي لا ينفك يختطف كل يوم رفيقًا من رفقاء السلاح ويترك لهم فراشه خاليا، شاهدا لهم على سطوته ومحذرا إياهم من عودته؛ "**ألقى "مراد" نظرة على فراشه ثم انتقل ببصره إلى الفراش المجاور؛ كان فراشًا بلا صاحب، لقد ذهب صاحبه ولم يعد، أو عاد إلى مرقده ببطن الأرض، في حفرة لا فراش فيها سوى الثرى، ولا غطاء سوى الرمل والحجارة، ذهب كما يذهبون الآن؛ ذهب اليوزباشي "جلال" قائد ثاني الكتيبة يضحك في جذل ويدندن بأغنية مرحة، وطلب منهم ألا يأكلوا كل علبة (البلوبيف)، واستحلفهم بألا يمسوا زجاجة البيرة التي تركها، وأبقوا له العلبة والزجاجة، ولكنه لم يعد وبقي فراشه خاليا! وسيذهبون الآن جميعا؛ الملازمون الثلاثة وهو، لا يعلم أحد منهم من العائد، ومن سيكون صاحب الفراش الخالي، ومرة أخرى نظر "مراد" إلى فراشه وأحس برجفة وتملّكه إحساس بالخوف والتخاذل**"[2].

وأما "سامي كرم" فيؤرقه كلام الناس عن علاقته بـ"هدى نور الدين" واستغلال خصومه السياسيين لذلك ونصائح المقربين منه بالابتعاد عنها؛ وحينما تسأله "هدى" - بعد أن استشعرت توتره وإرهاقه - إن كان يرغب في الاسترخاء في الفراش؛ يسير معها إلى حجرة النوم، "**وبعد لحظات ضمهما الفراش الدافئ الوثير، ومرة أخرى حاول "سامي" أن يسترخي؛ أن يريح ذهنه ويرخي أعصابه، ولكنه أحس أن حالة التصلب الباطني والتوتر النفسي كانت أقوى من أن يرخيها مجرد استلقاء على الفراش**"[3]، وحينما تطلب منه "هدى" أن يضع رأسه على صدرها وينسى كل ما مر به ولا يفكر في شيء يجيبها بقوله: "**- لا أستطيع... إني أحس كأن مصباحا قويا يشع داخل رأسي ويشد أعصابي ويمنعني من الاسترخاء أو النوم**"[4].

---

(١) رد قلبي: ص٧١١- ٧١٣.

(٢) طريق العودة: ص١١٧، ١١٨.

(٣) جفت الدموع: ص٥٢١.

(٤) نفسه.

و"عايدة" لا تستطيع أن تغمض عينيها بسبب محاولتها مقاومة سيطرة التفكير في "أحمد" ابن خالتها وصورته الجديدة (الضابط الفارس) على مخيلتها، حيث كانت لا تزال ترى في الحب عيبا ونقيصة وتظن أنها أبعد ما تكون عن التأثر به؛ "**ذهبتُ إلى الفراش ليلتذاك... لا أستطيع أن أنكر أن جفني لم يغمضا بمجرد أن رقدت في الفراش، لا لتفكيري فيه، بل لنهي نفسي عن التفكير فيه، ولإبعاد صورته عن مخيلتي... وأغمضت عيني وأنا قلقة حائرة بين متعة الإحساس الجديد، وخوف الخطر المجهول الذي كنت أتوهمه وراءه**"[1].

وفي مرحلة وسط من العلاقة بينها وبين "أحمد" وبعد أن بدأت تشعر بالإعجاب الشديد به وما يمكن أن يطلق عليه بدايات حب تقول: "**ذهبت إلى الفراش وبرأسي خليط من الأفكار وبنفسي مزيج من المشاعر؛ حنين وخوف وتمن وانتظار، وكان كل ذلك قد أُحيط بهالة من السعادة والإحساس بأن أحداثًا توشك أن تقع في حياتي**"[2].

ثم تصل في النهاية إلى مرحلة الحب الأكيد وما يلازمه من التفكير الدائم وأحلام اليقظة اللذيذة فتقول: "**أية فنانة ماهرة كنت إذ ذاك وأنا أجلس على فراشي وأصور لنفسي كل التفاصيل والدقائق وأرسمها حسبما أشتهي؛ فأنال بها أمنيتي وأنتهي منها إلى أني قد أصبحت فعلاً خطيبة "أحمد"، وأفقت من أوهامي راضية مغتبطة، تماما كأن ما صورته حدث**"[3].

ونفس ما عانته "عايدة" من التفكير والقلق أثناء الوجود في الفراش عانته أيضا "نعمت"؛ ولكن السبب هذه المرة يتمثل في الشكوك التي تؤرقها بسبب الإشاعات حول علاقات زوجها النسائية وتفكيرها في رد فعل تجاه هذه الإهانة؛ "**عادت إلى فراشها والمسألة تدور في رأسها؛ هل تقبل وضعها؟ وهل تعتبر ما يمارسه من علاقات أمرا طبيعيا؟ أو تثور وتُنهي كل شيء؟ هل تقبل نصيحته وتبعد عن الوسط الصحفي؛ حتى تنأى بنفسها عن الأقاويل والشائعات؟**"[4].

وحين قررت "نعمت" الابتعاد عن الوسط الصحفي الذي يجمعها وزوجها كوسيلة للابتعاد عن محيط الشائعات، وذهبت للعمل بالمستشفى العسكري بالجبهة؛ لم يغير ذلك من الأمر شيئًا، بل تضاعف القلق واتسع مجاله، فها هي تعاني من القلق والتفكير فيما مضى وفيما يستقبل، ليس فيما يخصها وحدها فقط ولكن فيما يتعلق بمشاكل العساكر الموجودين على الجبهة ومشاكل أسرهم أيضا، لدرجة أن الأقراص المهدئة لم تكن تساعدها في الحصول على قسط من الراحة؛ "**أبدلت ثيابها واغتسلت، تناولت قرصا مهدئًا وحاولت أن تنام، ولم يسهل عليها اصطياد**

(١) إني راحلة: ص٣٤، ٣٥.

(٢) نفسه ص٤٨.

(٣) نفسه ص١٤٦.

(٤) العمر لحظة: ص٢٥.

**النوم إلى جفنيها، انطلق ذهنها يقلب الصفحات؛ ما كل هذا الخضم الذي زجت بنفسها فيه؟! وما آخره؟! كانت تضيق بشائعات تُطلق وزوج يلهو... وانطلقت هي هاربة من تلك الحياة... وزجت بنفسها في غمار حياة الآخرين؛ حياة صاخبة مضطربة**"[(١)].

أما "سيدة" فتكاد تكون أسوأ شخصيات "السباعي" على الإطلاق حالاً مع "الفراش"؛ تبدأ قصتها الأليمة مع الفراش ليلة وفاة والدها؛ حين أخذتها "أم عطوة" للنوم مع ابنتها في حجرة نومها؛ "**صعدت الفراش؛ فقد وجدت أن هذا خير ما تستطيع أن تفعل، بل هو كل ما تستطيع أن تفعل! وانزلقت على المرتبة حتى وصلت إلى الحائط وتكورت تجاه الحائط حتى كادت ركبتاها تمسان ذقنها، وأغمضت عينيها، ولكن بدا كل شيء مضيئًا، لم تستطع أن تسدل جفنيها المطبقين ستارا يحول بينهما وبين هذه الأشباح المتزاحمة الصارخة، ولم تجد فارقًا بين ما تراه وهي مفتوحة العينين وبين ما تراه وهي مغمضتهما، واستمر كل شيء يدور كما هو؛ الزحام على الدرج، والأصوات الصارخة، والدعاء بالستر والرحمة، وربنا أكرمه مات في بيت ا** "[(٢)].

وبالإضافة إلى ذلك - <u>وانتقالاً إلى العنصر الثاني</u> - فقد كانت هناك أمور خارجة عن إرادتها ومرتبطة بطبيعة الأشخاص المحيطين بها تمنعها من النوم وتحرمها الراحة أحيانًا كثيرة؛ ففي نفس الليلة التي مات فيها والدها وبعد أن جاهدت لطرد القلق وحتى يزور النوم جفنيها؛ "**انتفضت من نومها على صرخات تدوي مع نور النهار؛ لتعرف من "أم عطوة" أن أقارب لأبيها لم تسمع عنهم قد أتوا للعزاء**"[(٣)].

أما في بيت مخدومتها القاسية "أم عباس" فبالإضافة إلى افتقادها لـ"حجرة النوم" من الأساس؛ كان الاستمتاع بالنوم بالنسبة لها ترفًا لا ينبغي لأمثالها ولا يتاح لها أن تمارس طقوسه أو طقوس الاستيقاظ منه رغم أنها كانت ما تزال طفلة؛ "**ذات صباح استيقظت "سيدة" برفسة في ظهرها وهي ترقد مفترشة حصيرا صغيرا فوق بلاط المطبخ! وسمعت صرخة تأتي من فوقها من شفتي "أم عباس" وهي تطل عليها بجسدها الطويل العريض المنكبين كأنها خفير الدرك لتصيح بها ناهرة: - ألم يكفك نوم؟! كل يوم تحتاجين إلى من يوقظك! وفي لهجة حاسمة أردفت صائحة: - انهضي خدي الطبق وهاتي بقرش فول من عم "منصور". وجلست "سيدة" فوق الحصير تدعك عينيها وفردت ذراعيها لتتمطى، ولكن قبل أن يصل تمطيها إلى نهايته شعرت بيد "أم عباس" تمتد لتقبض عليها من شعور رأسها وتجذبها إلى أعلى! وتطايرت بقايا النوم وكسل الاستيقاظ من عيني "سيدة" وأطرافها، ووجدت نفسها تقف على قدميها أمام "أم عباس" التي أخذت تستحثها: - يا  يا بت! آخر مرة أصحيك،**

(١) العمر لحظة، ص١٧٣.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٠.

(٣) نفسه، ص٦١.

**خذي طبق وانزلي بسرعة. وتناولت "سيدة" الطبق وكان الوقت ما زال مبكرا لم يستيقظ أحد من غرفته، وحاولت أن تدس قدميها في القبقاب الذي وضعته وراء باب المطبخ، ولكن "أم عباس" جذبتها من ذراعها لتدفعها إلى الخارج في عجلة: - قوتي من غير قبقاب. ثم تساءلت في لهجة ساخرة: - ولا على رجليك نقش الحنة؟!... وانطلقت "سيدة" تهبط الدرج خائفة بالطبق في يدها**"[1].

والمكان الذي تتواجد فيه الشخصية بمحتوياته وكذلك اضطرارها للنوم في ملابس رسمية غير مريحة من مصادر القلق في الفراش أيضا؛ فـ"علي" يحاول أن ينام جاهدا بعد انتهائه من مهام خدمته الليلية، "**ولكن النوم استعصى على عينيه؛ فقد كانت أعصابه متوترة، وكان من المتعذر عليه أن ينام بالحذاء والقالشين وبالملابس الكاملة**"[2]، وفي إحدى الليالي "**رقد على فراشه السفري الذي وضع نصفه في التزاك وبرز نصفه الآخر في العراء! ولم يكن للتزاك في الواقع أية فائدة عملية؛ إذ كان لا يزيد على أربعة جدران من القماش بلا سقف، ولا يكاد يتسع إلا لواقف أو جالس... رقد "علي" على فراش المشمع ذي السيقان الخشبية الخفيفة المتقاطعة، وقد ضم نصفه الأعلى الجدران الثلاثة الضيقة... وأحس "علي" بعض الانقباض والحر بين الجدران الضيقة**"[3].

والضابط"مراد" كان ضيق فراشه وعدم مناسبته للنوم سببا في قلقه وتوتره وعدم قدرته على النوم هو الآخر؛ "**تمطى "مراد" في فراشه السفري داخل الكشك الصاج مادا ساقيه حتى حافة الفراش، وذراعيه حتى ارتطمت إحدى كفيه بجدار الكشك البارد، والأخرى بحافة المنضدة السفري!**"[4].

وكذلك "نعمت" في غرفتها بالمستشفى الميداني التي تعمل بها بالجبهة ما تكاد تحصل على إغفاءة بعد محاولات آيسة حتى "**تصحو على طرقات؛ ظنته "رشاد" مرة أخرى جاء ليقول شيئًا عن رحيل الغد... وقفزت من فراشها لتضع على جسدها معطفًا، وتخلع ذلك المنديل الذي عصبت به رأسها**"[5]، ومرة أخرى: "**أحست بالنوم يثقل جفونها، ولم تعرف متى نامت ولا كم نامت، فقد فتحت عينيها عن** [كذا] **صوت ضجيج في الطرقة**"[6]، وثالثة: "**استلقت على فراشها بملابسها مشدودة مجهدة... وطُرق باب الحجرة، ونهضت من فراشها في عصبية**"[7].

ويكاد يكون هذا هو حال جميع الفُرش الرابضة في "المكان العسكري" كما ستوضحه الدراسة بعد ذلك بالتفصيل في موضعه[8]؛ فهي بلا شك مشاركة - بضيقها وخشونتها وعجزها عن توفير أبسط الاحتياجات الأولية للإنسان - في القلق والانقباض والتفكير والتوتر الذي يصيب أصحابها بصورة دائمة.

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٩، ٧٠.

(٢) رد قلبي: ص٢١٠.

(٣) نفسه، ص٤٥٥.

(٤) طريق العودة: ص٢٣٤.

(٥) العمر لحظة: ص١٧٤، ١٧٥.

(٦) نفسه، ص١٣٥.

(٧) نفسه، ص١٧٠.

(٨) انظر ص١٧١ من هذه الدراسة.

كما قد يكون أَرقُ وتوتر شخصيات "السباعي" مصدرهما شيء آخر كما في حال الموسيقار "إبراهيم"، حيث يعرض عليه صديقه الدكتور "زكي" أن يحل ضيفًا في بيته بـ"الإسكندرية" فيدور بينهما الحوار التالي: "**إنه أصلح مكان لنزول الوحي على أمثالك، أظنك لن تجد معتكفًا خيرا منه، ألديك اعتراض؟ - لدي اعتراض واحد أنت تعرفه. - ما هو؟ - البعوض! أتذكر الليلة التي قضيتها عندك في الصيف الماضي؟ إني لم أنم لحظة واحدة. - طبعا لأنه لم يكن هناك استعداد لنومك، لقد نمت بلا ناموسية لأنه لم يكن هناك واحدة خالية**"(١).

ح. الولادة وطقوسها:

جاءت "حجرة النوم" أيضا كخلفية لطقوس الولادة والوضع؛ ولم تقف الدراسة على مرة واحدة تمت فيها الولادة خارج "حجرة النوم" كالولادة في المستشفى أو غير ذلك، وفي ذلك تأكيد واضح على إدراك "السباعي" للحميمية التي أشارت إليها الدراسة سابقًا فيما يخص علاقة المرء ببيته باعتباره مسقط رأسه وموطنه الأول(٢).

ورغم أن كثيرا من حالات الولادة الواردة عند "السباعي" كانت في أزمنة قديمة نسبيا بحيث كان من الطبيعي أن تتم الولادة في البيوت غالبا؛ إلا أن اللافت للنظر أن الرواية الوحيدة التي تناولت زمنًا أحدث كان من الأنسب أن تتم فيه الولادة في المستشفى جعل "السباعي" من المخاطرة نقل المرأة إلى المستشفى لمرضها الشديد؛ مما استلزم ولادتها في حجرة نومها هي الأخرى، وذلك في سياق يحمل قدرا واضحا من المبالغة في الحدث(٣).

وقد وردت أحداث الولادة وطقوسها في الغالب بصورة عابرة لم تأخذ حيزا من السرد الروائي وإن كانت ذات دلالات واضحة؛ فولادة الست "زنوبة" المنتظرة تأتي من خلال لقطة سريعة من السماء لا تحتل سوى بضعة سطور قليلة من حوار طويل بين "عزرائيل" وبطل الرواية على مدى عدة صفحات، يستغلها "السباعي" في إيضاح بعض معتقداته السياسية، وينتهي الحوار بفرار البطل وصعوده إلى السماء مرة أخرى رافضا أن يكون الوليد المنتظر؛ بعد أن أطلعه "عزرائيل" على حقيقة المستقبل البائس الذي ينتظره؛ "**المنظر في السماء على مقربة من مسكن "محمد أفندي أبو رابية" موظف في الدرجة السادسة بحسابات وزارة الأوقاف؛ وهو شقة متواضعة في شارع "التلول" المتفرع من شارع "السد البراني" بـ"السيدة زينب"، من النافذة تبدو غرفة نوم رقدت فيها الست "زنوبة" زوجته وهي تعاني آلام الوضع، وبجوارها "عيوشة" الداية وبعض الأقارب**"(٤).

---

(١) فديتك يا ليلى: ص٣٧، ٣٨.

(٢) انظر ص٣٥، ٣٦ من هذه الدراسة.

(٣) انظر: بين الأطلال، ص٢٦٦.

(٤) البحث عن جسد: ص١٨٣.

وفي موضع آخر ينقل لنا "السباعي" مشهد الولادة، ولكن هذه المرة من حجرة نوم الملكة بالقصر الملكي؛ "**في القصر الملكي، حجرة الملكة في ساعة ميلاد ولي العهد، المدافع تُطلق في الخارج، والهرج والمرج وصيحات الفرح في الداخل، الملكة مستلقاة** [كذا] **على الفراش، والملك يفرك يديه فرحا، أطباء يروحون وممرضات يغدون، ومن هذا كله أستقر أنا في جسد ولي العهد الرضيع الملقى على فراش وثير ترمقني جميع العيون بالإجلال والإكبار**"[1].

ويمكن الإشارة إلى الدلالات الناتجة عن المفارقة الواضحة في المقارنة بين النصين السابقين في الجدول التالي:

| وجه المقارنة | الشاهد الأول | الشاهد الثاني |
|---|---|---|
| **المكان** | - مسكن محمد أفندي أبو رابية.<br>- شقة متواضعة في شارع "التلول" المتفرع من شارع "السد البراني" بـ"السيدة زينب".<br>- غرفة نوم. | - القصر الملكي.<br>- حجرة الملكة.<br>- فراش وثير. |
| **الشخصيات** | - الست زنوبة.<br>- عيوشة الداية.<br>- بعض الأقارب. | - الملكة.<br>- الملك.<br>- أطباء وممرضات.<br>- الرضيع |
| **الحدث** | الست "زنوبة":<br>- ترقد في الغرفة.<br>- تعاني آلام الوضع. | - المدافع تطلق في الخارج.<br>- الهرج والمرج وصيحات الفرح في الداخل.<br>- الملكة مستلقية على الفراش.<br>- الملك يفرك يديه فرحا.<br>- أطباء يروحون وممرضات يغدون.<br>- ترمقني (الرضيع) جميع العيون بالإجلال والإكبار. |

(١) نفسه، ص٢٢٣.

ويبرز النصان السابقان المفارقة الواضحة بين الطبقتين الراقية الغنية والمتواضعة الفقيرة حتى في تلك الأمور الطبيعية التي تصحب الولادة، والتي يمكن تفصيلها بالشكل التالي:

في **المشهد الأول:** ترقد الست "زنوبة" في غرفتها المتواضعة بـ"السيدة زينب" وهي تعاني آلام الوضع، وليس بجوارها سوى الداية (مظهر آخر من مظاهر الفقر) وبعض الأقارب، ويخلو المشهد من وجود الزوج الذي حرص "السباعي" على التلميح بفقره (فقر المكان بالتبعية/ شقة متواضعة)، كما يخلو المشهد من وصف حجرة النوم التي يدور بها الحدث (وردت في الشاهد: "حجرة نوم"؛ هكذا بالتنكير)، وإن كان يوحي بوصفها الدقيق العنوان التفصيلي الذي حرص "السباعي" على تقديمه للمكان، كل ذلك بدون ذكر أية أحداث مصاحبة لحدث الولادة الفقير هو الآخر من ناحية الوصف.

أما **المشهد الثاني:** فيقع في القصر الملكي (مظهر من مظاهر الفخامة) في حجرة نوم الملكة (نسبة حجرة النوم هنا للملكة وما توحي به من الخصوصية)، وهي مستلقية تحوطها الرعاية التامة ممثلة في فريق كامل من الأطباء والممرضات من حولها (مظهر آخر من مظاهر الفخامة)، مع وجود الزوج الفَرِح بمولوده "الملك"، هذا بالإضافة إلى مظاهر الفرح العارم التي تحيط بمشهد الوضع (المدافع تُطلق- الهرج والمرج- صيحات الفرح)، وولي العهد ملقى على فراش وثير ترمقه العيون بالإجلال (تمت الولادة مع تجاهل تام لمرحلة الألم التي تتخلل الوضع).

كما جاءت الولادة في "حجرة النوم" عدة مرات كسبب في وفاة الأم؛ ففي حديث "شوشة" مع طفله "سيد" حين سأله الطفل عن سبب وفاة والدته، يذكر له أن وفاتها كانت في حجرة نومها أثناء ولادته، مشيرا إلى ما يمكن أن يكون مظهرا من مظاهر افتقاد الرعاية؛ فيقول له "**رقدت في حجرتها؛ الحجرة التي بها الصحارة، ثم جاءها الطلق، وأخذت أمها تعاونها حتى تحضر الداية، ولكن قبل حضورها كان كل شيء قد انتهى؛ هبطت أنت، وصعدت هي**"[(١)].

أما أكثر النصوص تفصيلاً في هذه المسألة فقد ورد في ذلك المشهد الذي تصارع فيه الأم المريضة الضعيفة البنية الموت، بعد قرارها بأن تَحمل رغم تحذيرات الأطباء لها؛ وذلك من أجل إسعاد زوجها الذي - لمفارقة القدر - أدركه الموت قبل أن يشهد تلك التضحية أو حتى يعلم بها، ثم مرة أخرى ينتصر الموت - كعادة "السباعي" - رغم الرعاية الطبية الواضحة التي أُحيطت بها الزوجة: "**أخذ موعد الولادة يقترب، وكلما اقترب الموعد ازدادت الأعصاب توترا والنفوس قلقًا والقلوب رجفة ورعبا؛ كانت حالة المريضة لا تنبئ بخير... وفي الليلة التالية بدأت**

(١) السقا مات: ص٣٠٦.

**الولادة... ومن بدايتها أحست أنها بدأت تخوض المعركة الثانية ضد الموت... وبدأ الطلق، وعلت بضع صرخات ضعيفة ما لبثت حتى خفتت، وراحت المريضة في إغماء، واشتد شحوب وجهها، لقد كانت في حالة شديدة من الضعف، وتشاور الطبيب مع مساعده، ولم يكن هناك بد من إجراء عملية، وبدئ بإجراء العملية... وأخيرا أُخرج الجنين؛ حمدا ، هذه أولى بشائر الخير؛ إن الجنين حي، إنه بنت، كان خيرا لو كان ولدا، ولكن لا بأس بنت أو ابن كله خير، المهم أن تنهض الأم سليمة، وأخذ الطبيب يتمم العملية، وقامت هي والممرضة الأخرى بتجفيف الطفلة ولفها"**[1].

ط. الموت وطقوسه:

وكما ارتبطت "حجرة النوم" عند "السباعي" بالولادة وطقوسها ارتبطت كذلك بالموت وطقوسه؛ فواضح من خلال هذا الارتباط لدى "السباعي" أن "حجرة النوم" هي أكثر الأماكن التصاقًا بالإنسان في حياته وموته؛ فهي المبتدأ والمنتهى، وهي أول الأماكن شهودا لدخول الإنسان إلى الدنيا وخروجه منها.

ومن المشاهد المؤثرة لقيام "حجرة النوم" كخلفية مكانية للموت وطقوسه مشهد موت "شحاتة" أفندي في غرفته التي استأجرها في بيت "شوشة" السقا؛ حيث "**لف السيجارة وجلس يدخنها بتمعن واستمتاع وهو ينفخ دخانها في الهواء، وما لبث أن استلقى على الصحارة وراح في غفوة... أقبل "شوشة" على البيت، وكان أول ما فعل هو سؤاله على "شحاتة"، فأنبأته "أم آمنة" أنه حضر وتناول الغداء وأنه آوى إلى مضجعه ليستريح من ألم بظهره... ودخل "شوشة" الحجرة... وهتف "شوشة" مناديا الرجل في صوت رفيق: - "شحاتة".. "شحاتة". ولكن الرجل لم يستيقظ، فمد يده وأخذ يربت على ظهره برفق قائلاً: - "شحاتة"، أنت حاسس بتعب؟ ولم يجب الرجل، وأحس "شوشة" في جسده برودة غير طبيعية، فمد يده يتحسس جبينه فسرت إليه قشعريرة، ولاحظ بالرجل سكونًا عن التنفس، وما لبث حتى أدرك أن ما أمامه هو مجرد جسد بلا روح ولا نفس ولا حياة"**[2].

أما أكثر المشاهد إيضاحا وتفصيلاً لطقوس الموت وإعداد الجنازة التي يتم معظمها في "حجرة النوم" فهو مشهد موت "جابر" والد "سيدة"؛ حيث يتجمع أبناء الحارة من جيران الميت للقيام بمتطلبات تجهيزه وتشييعه: "**كان اهتمامهم كله موجها إلى شيء يحملونه فوق أكتافهم مغطى بعباءة سوداء... ودلف الذين يضعون الحمل على أكتافهم إلى داخل واتجهوا إلى حجرة أبيها ثم سمعت قرقعة الفراش تحت ثقل يوضع عليه.. لم تشك في أنه ذلك الشيء المحمول على الأكتاف، وضاعت وسط الزحام ولم تعرف ماذا تفعل، شيء مخيف لا شك قد حدث، وهذا الحمل الذي يحملونه والذي وضعوه على فراش أبيها لا شك أنه أبوها ذاته... ومن باب الصالة أخذت تبصر أقداما تصعد وأقداما تنزل، وسمعت صوت "بهنسي" يقول: - يا جماعة خلصونا عايزين الشهادة من الصحة. وصوت الأسطى "أنور"**

---

(١) بين الأطلال: ص٢٦٣- ٢٦٧.

(٢) السقا مات: ص٢٣٤، ٢٣٥.

**السباك يرد عليه: - قالوا ستأتي حالاً. وعاد "بهنسي" يقول: - إذن أدخلوا المغسل. ورد عليه "أنور" ناهرا: - مستعجل على إيه؟ وراك الديوان؟! - بقول نلحق الطراوة قبل الشمس ما تحمى. وفجأة دخل "عطوة" يلهث وهو يقول: - خلاص الشهادة جت. ووجدت رجلين طويلين يحملان شيئًا كالمنضدة تثنيت قوائمها الأربعة المتحركة والتصقت بها حتى بدت كأنها مجرد قرص خشبي، واندفعا إلى السلم وهما يتساءلان: - هانبتدي. وأجاب "أنور" السباك. - اطلعوا. ثم تساءل: - حد حضر لهم اللوف والصابون؟ ورد "عزوز" المنجد. - كله جاهز فوق الدرج... ومن النافذة السفلى لمحت "سيدة" الصندوق الخشبي الفارغ... وسمعت الضجيج يزداد على الدرج، وانطلقت بضع صرخات مدوية، وأقبلت عليها "أم عطوة" تسحبها من يدها وتجرها إلى الداخل والدموع ملء عينيها: - تعالي يا "سيدة"، تعالي يا حبيبتي... ومدت "زينب" يدها وأمسكت بذراع "سيدة"، ولكن "سيدة" لم تتحرك ولم تلتفت يمنة أو يسرة، بل ظل بصرها معلقًا بالدرج. ولمحت الصندوق الخشبي يحمل فارغًا إلى أعلى، ومرة أخرى انطلقت بضعة أصوات حادة، ثم سمعت طرقات متوالية كأن شاكوشًا يدق مسامير؛ دقتين ثم دقتين ثم ثلاثًا، ثم ساد الصمت... وأخذت الأقدام تتزاحم هابطة من الدرج، وتدافع أهل الحارة إلى الخارج، وبدا الصندوق الخشبي ملفوفًا في قماش منقوش ينحدر من الدرج على أكتاف كتل بشرية متحركة تتنافس على حمله"[1].**

ومن المشاهد التي فاض منها الألم ونقلت إلينا صورة صادقة عن الموت في الفراش مشهد موت الأستاذ "محمد السمادوني" المفاجئ، وربما كان كذلك لما فيه من صدق فني نابع من الواقع والتجربة؛ حيث نقلها لنا "السباعي" من خلال صورة دقيقة محفورة في ذهنه عن موت والده "محمد السباعي[2]": "**المريض مسجى على فراشه... وفجأة بدت حركة غير طبيعية في حجرة المريض، نهض الجد من مقعده فجأة واقترب من ابنه، واندفعت الأم إلى الحجرة وهي تجد الجد يميل على الجسد المسجى... وازداد الجميع اقترابا من الفراش... الجميع يرقبون في توتر، والجد يهز رأسه كالطائر الحبيس... "سيدة" تحدق في وجه السيد المريض بكل ما تحمل معالمه من سكينة، وصدره يعلو ثم يهبط ويعلو ثم يهبط، وفجأة أخذ المريض شهيقًا طويلاً ثم أطلقه في زفرة طويلة أرخت جسده، وشهيقًا ثانيا ثم زفرة، وشهيقًا ثالثًا، وتطلعت الأعين إلى الوجه الساكن معلقة بشفتيه وصدره، ومرت الثانية وراء الثانية والزفير حبيس الصدر والشفتان مطبقتان لا تطلقانه، ولم تفهم "سيدة" ماذا يحدث حتى انطلقت صرخة متحشرجة من الجد وهو يصرخ كالذبيح: - خلاص، "محمد" راح! وانهار على مقعده خائرا بلا صوت يصدر منه سوى (آه) تخرج منه كأنه سكين يمزقه، واندفعت الأم في جنون تضم الجسد الراقد، وانهارت "سميحة" تئن وتمزق بأسنانها بياضة الأريكة، مات الرجل يا "سيدة"؛ مات كما مات أبوك... ولم تذكر "سيدة" تفاصيل ما حدث بعد أن أطلق الأب آخر أنفاسه، ولكنها تعرف أن دوي الصوات لم ينقطع عن أذنيها حتى آخر الليل... ولا تذكر "سيدة" إلا أن الباب أُغلق على حجرة سيدها"[3].**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٣- ٦٥.

(٢) نقل "السباعي" نفس المشهد التالي باعتباره مشهد موت والده بصورة أكثر صراحة وفي كثير من التفاصيل في روايته "نائب عزرائيل"، ص١٥٠- ١٥٣.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٨١- ٢٨٦.

غير أن أشد المشاهد إيلاما على الإطلاق فيما يتعلق بالموت في الفراش كان مشهد موت "أحمد" المفاجئ بانفجار "الزائدة الدودية"، ثم انتحار "عايدة" حزنًا عليه بإشعال النيران في حجرة النوم التي جمعتهما في الساعات الأخيرة من حياتهما؛ وربما يرجع الإيلام الشديد في ذلك المشهد إلى أن الميت كان شابا ما زال في غض الشباب، وربما يرجع - أيضا - إلى التوقيت القاسي الذي اختاره الموت؛ والذي جاء خلال لقاء تم بينهما بعد طول فراق ليعيد ذلك الفراق بقسوة إلى الأبد، كما قد يرجع - أيضا - إلى مأساوية الطريقة التي اختارتها الشخصية الثانية للانتحار؛ تحكي لنا "عايدة" ذلك المشهد قائلة: **"اندفعتُ إلى حجرة "أحمد" وأنا أكاد أتهاوى... وركعت على ركبتي أتحسس الفراش، وأخذت يداي تتحسسان جسده... ونظرت إلى وجهه فإذا به شديد الشحوب جامد الملامح، كأنه تمثال من الشمع، وقد أحاطت بعينيه هالة سوداء زرقاء... ووضعت يدي على شفتيه فسرت منهما في جسدي قشعريرة جعلتني أنتفض انتفاضة الطير الذبيح... وأحسست من شفتيه برودة مخيفة، ولم أشعر بصهد أنفاسه الذي كان يلفح وجهي... بدأت أول خيوط الفجر تتسلل من نسيج الليل المعتم وهو ما زال بين أحضاني جثة هامدة وجسدا لا حراك به... إنني لن أستطيع أن أبقيه، ولكن أستطيع شيئًا آخر أكثر سهولة؛ إنني أستطيع أن أذهب معه! أجل، تلك هي خير وسيلة لكي لا نفترق"**(1).

ثم ينقل لنا "السباعي" في المشهد التالي صورة أشد إيلاما وقسوة للموت في "حجرة النوم"؛ وهي صورة تنفيذ "عايدة" لما فكرت فيه من الانتحار، وذلك من خلال مشهد طويل وصف فيه احتراق الحجرة بهما: **"فجأة تعالت من جوانبه التي لفها الليل بحلكته ألسنة من لهب بدا كل منها في أول الأمر ضئيلاً خافتًا يضطرب في مهب الريح ويرتجف... ولكنه أخذ يشتد على الريح ويقوى على العواصف... ولاح ضوء الفجر على سكون سائد وصمت مخيم... والكوخ قد عفت آثاره فلم يبق منه سوى قائم أسود أشبه بشواهد القبور؛ يشهد بأنه في هذه البقعة تعانقت روحان لن يستطع الموت أن يفرق بينهما!"**(2).

ي. المرض والنقاهة:

تعد حجرة نوم الإنسان الملجأ الأول له عند شعوره بالمرض أو حتى مجرد الإرهاق؛ حيث يلجأ إلى فراشه طلبا للراحة والتماسا للعافية، وقد كان هذا حالها وإحدى أهم وظائفها في روايات "السباعي"؛ ففي مقابل حالات قليلة ورد ذكر المستشفى فيها كخلفية مكانية لمرض بعض الشخصيات أورد "السباعي" تمريض كثير من شخصياته ونقاهتهم بغرف نومهم؛ فكانت "حجرة النوم" خلفية لأحداث فترة المرض وغالب فترة النقاهة التي تليها.

---

(1) إني راحلة: ص٣٠٢- ٣١٠.

(2) نفسه، ص٣١٣، ٣١٤.

فـ"شحاتة" أفندي أول ما يفعله عند شعوره بألم في ظهره هو الاستلقاء في فراشه للحصول على الراحة؛ "**أقبل "شوشة" على البيت، وكان أول ما فعل هو سؤاله على "شحاتة"، فأنبأته "أم آمنة" أنه حضر وتناول الغداء وأنه آوى إلى مضجعه ليستريح من ألم بظهره**"[(١)].

وقد يكون المرض عارضا يحتاج إلى قليل من الراحة تعود الشخصية بعدها إلى ممارسة دورها في أحداث الرواية كما حدث مع "سامية"؛ "**لم تكد تبلغ الساعة العاشرة حتى أحست بتثاقل في رأسها وسخونة في جسدها، واستلقت على الفراش تطلب الراحة، ولكنها ازدادت تعبا وشعرت بالمرض يثقل عليها ساعة بعد أخرى، فلم يحل موعد ذهابها إلى الجامعة حتى تغلب عليها المرض وكانت تستلقي في إنهاك تام... ولم يطل المرض بـ"سامية" فقد كان مجرد إنفلونزا، لم تلبث حتى أبلت منها في اليوم التالي، وواصلت "سامية" كعادتها ذهابها إلى الجامعة في بقية الأيام**"[(٢)].

وقريب مما سبق ما حدث مع "عايدة" حيث تقول: "**استيقظتُ ذات صباح وأنا أشعر بتثاقل في الرأس وهبوط في الجسد، ولم أجد في نفسي القدرة على النهوض للذهاب إلى المدرسة، فاستمررت راقدة في الفراش، وقبيل الظهر أحسست برجفة تسري في بدني، وخُيل إلي أن حرارة تشع من جسدي، ووضعت مقياس الحرارة في فمي فإذا بها مرتفعة ارتفاعا يخشى منه، وتملكتني قشعريرة وأخذ بدني يرتجف كأني في قر "طوبة"، وسألتهم أن يدفئوني ويدثروني بالأغطية... وقُبيل الفجر شعرت بالحرارة تهدأ والرجفة تزول، واستغرقت في نوم هادئ استيقظت منه وأنا أحس بأني قد أبللت مما بي**"[(٣)].

ولكن في أحيان أخرى يضطر المريض إلى لزوم الفراش لمدة قد تطول، وقد تنتهي بالموت كما عرضت الدراسة في العنصر السابق (الموت وطقوسه)، أو تنتهي بالشفاء والعودة إلى ممارسة الحياة بصورة طبيعية مرة أخرى، وفي هذه الحالة تتحول "حجرة النوم" إلى ما يشبه السجن ويتحول المريض إلى سجين؛ ومن المشاهد التي عبرت عن ذلك مشهد مرض الشيخ "عبد السلام" واستدعاء الأسرة لجارهم الطبيب "كمال"؛ "**أتم "كمال" الكشف ووضع على شفتيه ابتسامة حاول أن يطمئن بها الأسرة قائلاً: - كل شيء سيصبح على ما يرام، المهم هو الراحة. وأمسك كف الرجل فشد عليها في ثقة وهو يقول: - بسيطة بإذن الله يا حاج، سنجعلك تلازم الفراش بعض الوقت فلا تقلق. وتمتم الرجل متسائلاً في إعياء: - والألم يا دكتور؟ - سيزول مع العلاج، وسنستعمل الحقن من أجل تهدئته، ولكن أهم شيء عندنا هو الرقاد**"[(٤)].

---

(١) السقا مات: ص٢٣٤.

(٢) بين الأطلال: ص٤٦- ٤٨.

(٣) إني راحلة: ص٧٤.

(٤) ابتسامة على شفتيه: ص٨٧، ٨٨.

ومن تلك المشاهد التي تناولت المرض في الفراش وإن كانت بصورة أكثر تفصيلاً وأوسع دلالة؛ ما حدث لـ"ليلى" حين كُسرت ساقها وهي تحاول إنقاذ الطفلة "نادية"؛ فبعد أن أتم الطبيب كشفه قال: "**سأضع لها ساقها في الجبس، وسواء كانت مشروخة أو مكسورة عليها أن تظل راقدة في فراشها حتى يلتئم الشرخ أو الكسر، ثم تفك من الجبس**"[1].

وينقل لنا "السباعي" صورة "ليلى" في لزومها الفراش بعد ذلك في فترة النقاهة، فنشعر من خلالها أن المرض ولزوم الفراش قد جعلا منها حبيسة في غرفتها؛ تشعر بالقلق والتوتر لكل صوت - بل إنها قد تتوهمه - لعدم قدرتها على الحركة بحرية؛ "**رقدت "ليلى" على الفراش وقد بدا عليها شرود شديد... كانت "ليلى" تحس بقلق شديد، كانت ترهف سمعها علها تسمع صوت وقوف عربة أو دق جرس، وكان السمع يخدعها بأصوات سرابية مستمرة لعربة تقف وجرس يدَق، وكانت تشد يدها على الوسادة وترفع رأسها هاتفة بـ"نهى": - أحد بالباب؟ أسمعت دقّا؟ وتنصت الفتاة برهة ثم تهز رأسها قائلة: - لا أحد هناك... ودق الجرس دقّا حقيقيا هذه المرة، وقفزت "نهى" إلى الباب، وشدت "ليلى" قبضتها على الوسادة ومدت رأسها لترى الداخل، وفُتح الباب ودخل "إبراهيم" مبتل الثياب معفر الوجه... واسترخت "ليلى" في فراشها متنهدة في راحة**"[2].

وفي رقدة الفراش - التي يسببها المرض - افتقاد لكثير من المتع يحمل الشخصيات على محاولة مفارقته بأية طريقة ولو إلى رقدة أخرى؛ وقد دفع هذا الإحساس "إبراهيم" لمساعدة "ليلى" على مفارقة الفراش بحملها إلى الصالة للجلوس أمام المدفأة والاستمتاع بدفئها؛ "**- ما رأيك لو انتقلت أمام المدفأة؟ - كيف؟ وضحك "إبراهيم" مجيبا وهو يمد يديه ليرفعها من الفراش: - هكذا، هل ترينها مشكلة؟ وسار بها يحملها من ذراعيها ببساطة كأنها طفلة... ووضعها على أريكة أمام المدفأة... ووضع "إبراهيم" وسادة وراء ظهرها وجر الغطاء على ساقيها قائلاً: - أظن هذا خيرا بكثير من رقدة الفراش، تستطيعين الآن أن تستمتعي بالمدفأة**"[3].

و"سامية" تفتقد بدورها هي الأخرى متعا كثيرة بسبب مرضها العارض واضطرارها للزوم الفراش؛ حيث "**أصابها ضيق شديد؛ ضيق بالمرض كمرض، وضيق بالمرض كمانع من ذهابها إلى الجامعة والتسلية بمشاهدة الأراجوز الذي يقوم بتدريس اللغة الإنجليزية! كان نفس الضيق الذي يصيبها عندما تمرض وهي طفلة في يوم عيد أو قُبيل نزهة لطيفة، ولم يكن أمامها سوى الاستسلام والرقاد... والرضوخ لأوامر الطبيب ونصائحه وأدويته وكشف الأطعمة التي حرم عليها تناولها**"[4].

---

(١) طريق العودة: ص١٧٨.

(٢) نفسه، ص٢٢١- ٢٢٨.

(٣) نفسه، ص٢٣١.

(٤) بين الأطلال: ص٤٦، ٤٧.

و"راجية" أيضا منعها المرض من الطعام والنوم، ولكن جدها القاسي الذي يفكر في الأمور بشكل تقليدي يرى غير ذلك: "**- دلع... ومسخرة، عندما يقرصها الجوع ستضطر للأكل! وأجابته "سيدة" بمثل تمتمته وكأنها تحدث نفسها: - ألم يقرصها الجوع خلال ثلاثة أيام؟! لعلها جمل! والنوم الذي لا يقرب جفونها أهو دلع أيضا؟! ثم أشاحت بوجهها**" [1]، ولكن بعد هذه الحقائق التي سردتها الخادمة على الجد وما رآه من مظاهر المرض الواضحة اضطر إلى الاقتناع واستدعاء الطبيب في النهاية؛ "**أنهى الطبيب فحصه الشكلي الذي لم يكن منه بد، ثم قال وهو يضع السماعة في حقيبته. - كل شيء سليم والحمد  ، وأعتقد أن أعصابك مرهفة قليلاً، سأكتب لك أقراصا تساعدك على النوم**"[2].

ك . الحـكـي والقص:

يعد حكي القصص قبل النوم من أكثر الأشياء شاعرية في "حجرة النوم"؛ ربما لارتباطه بعالم الأطفال الحالم اللذيذ في المقام الأول، وارتباطه بالنوم وما له من سحر وتأثير على العقل والجسد في المقام الثاني، ورغم تلك الأهمية فقد ورد لدى "السباعي" مرات قليلة، وتُرجع الدراسة ذلك لقلة عدد الشخصيات الرئيسة والفاعلة في روايات "السباعي" من الأطفال وكبار السن، وهما الفئتان الرئيستان اللتان يعتمد عليهما الحكي في الغالب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أن أطفال "السباعي" في معظمهم كانوا شخصيات بائسة محرومة تفتقر إلى الحنان ومظاهره في غالب الأحيان، والتي ومنها الجو الشاعري للحكي والقص.

وقد ورد ذكر حكي القصص قبل النوم في روايات "السباعي" عابرا في ثنايا السرد، عاما بغير تفصيل أو توضيح في الغالب، ومثال ذلك مع "أم آمنة" جدة "سيد" التي تتولى رعايته بعد وفاة أمه (ابنتها)؛ والذي "**في كل ليلة قبل أن يذهب للنوم ليرقد بين أحضانها كان يجلس بجوارها مصغيا لأقاصيصها الممتعة التي لا ينضب لها معين**"[3].

وفي موضع ثانٍ ذُكر الحكي وقصص الأطفال عابرا بدون الإشارة إلى أية تفاصيل غير بعض التفاصيل القليلة المتعلقة بالقصة المحكية نفسها، ويلحظ أن القائم بالحكي هنا هو الجدة أيضا؛ "**رأيتني أستعيد إلى ذهني قصة تعودت جدتي - رحمة ا  عليها - أن تقصها علي في طفولتي، وكان يحلو لي أن أستعيدها منها مرارا وتكرارا، هذه القصة - وأغلب ظني أن معاصري في سن الطفولة**

---

(١) فديتك يا ليلى: ص١٥٨، ١٥٩.

(٢) نفسه، ص١٥٩.

(٣) السقا مات: ص٦٣.

**قد سمعوها كما سمعتها وأعجبوا بها كما أعجبت - هي قصة "لولية بنت مرجان" وعشيقها "يوسف"، وأهم ما في القصة والذي جعلني أتذكرها في ذلك الوقت هو أن هذه الـ"لولية بنت مرجان" كانت من فرط طول شعرها تدلي به من النافذة ليصعد عليه أبوها وأمها عندما كانوا يصيحون بها: يا "لولية" يا بنت "مرجان" دلدلي شعورك الطوال، وخذي أمك وأبوك من حر الجبال!**"[1].

والمرة الوحيدة التي ورد فيها القص ذا دلالة من نوعٍ ما، هو الشاهد التالي الذي اعتبر أن قص الأم الحكايات على طفلها قبل النوم يمثل متعة ليس للطفل فحسب ولكن للأم هي الأخرى؛ مما يجعلها متعة مزدوجة، ويتمثل ذلك الشاهد في تصريح "سيدة" خلال حديثها عن ولدها بأن "**من متعها... أن تضمه إلى صدرها وتحكي له الأقاصيص حتى ينام**"[2]؛ ولذا فإن من مظاهر تحسر "سيدة" على فقدها لولدها تساؤلها المؤلم بعد وفاته قائلة: "**ألن تدفئه في أحضانها وتقص له حتى ينام؟**"[3].

---

(١) نائب عزرائيل: ص٥٩.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٢٠.

(٣) نفسه، ص٧٥٤.

**٢. حجرة الاستقبال:**

جاءت "حجرة الاستقبال" عند "السباعي" تحت أسماء عدة اشتركت جميعها في أداء نفس الوظيفة؛ فقد سماها تارة: "حجرة الاستقبال"، وفي أخرى أطلق عليها: "الصالون"[١]، وفي ثالثة: "حجرة الجلوس"، وقد كان لها تواجد واضح في روايات "السباعي" حيث تمت فيها العديد من المشاهد؛ في المقام الأول باعتبارها المدخل الطبيعي للمنزل الذي يتم فيه استقبال الأقارب والضيوف، أو مقابلة الغرباء مع الإبقاء عليهم بعيدا عن الاطلاع على خصوصيات المنزل، وفي المقام الثاني باعتبارها خلفية مكانية لبعض الأحداث الهامة.

وقد جاءت "حجرة الاستقبال" أحيانًا كثيرة في مقام **الوصف العام للمكان**؛ حيث يتناول "السباعي" وصفها ببعض التفصيل؛ كما في وصفه لإحداها قائلاً: "**وقفت "سيدة" في حجرة الجلوس التي أفضى إليها الباب؛ كانت بها أريكة ومنضدة ومقعدان كبيران وباب يؤدي إلى حمام وآخر إلى صالة فسيحة**"[٢]، كما يصف أخرى خلال وصفه للمنزل قائلاً: "**حجرة استقبال يملأ نصفها (بيانو) عريض ورثته الأم عن أمها السمينة المعلقة صورتها فوق المدفأة بجوار القضبان، والنصف الآخر من الحجرة رصت فيه المقاعد والأرائك التي تُرص شبيهاتها من الحجرات في بيوتنا**"[٣].

كما وردت "حجرة الاستقبال" في أحد المشاهد باعتبارها **بديلاً لـ"حجرة النوم"**، غير أنها كانت بديلاً سيئًا وتجربة لا تُنسى بالنسبة لـ"إبراهيم"؛ مما استدعى من صديقه بذل جهد أكبر في محاولة إقناعه بالعودة إلى المبيت بمنزله: "**لقد نمت في العام الماضي في حجرة الاستقبال القبلية وكان الوقت عز الصيف، أما هذا العام فالوقت ربيع وتستطيع أن ترتع في حجرات البيت كما تشاء؛ أؤكد لك أنك ستحتاج إلى التدثر بالأغطية**"[٤].

كما مثلت "حجرة الاستقبال" **خلفية مكانية لبعض الأحداث** ذات الأهمية؛ ومنها: ذهاب "كمال" وأبيه لخطبة "سامية" بعد أن تخلصوا من سوء الفهم الذي حدث والمتمثل في اعتقاد الجميع بأنهما أخوان؛ "**- انهضي يا "سامية" والبسي ثيابك بسرعة. - لمه؟ - هناك ضيوف في حجرة الصالون يريدون رؤيتك... وسارت إلى حجرة الصالون وقبل أن تبلغها فاجأ أذنيها صوت حبيب إليها؛ صوت "كمال"، وأصابتها هزة فرح، واجتازت الباب فإذا بها تبصر صديقة والدتها و"كمال" وكهلاً آخر لم تره من قبل، ومدت يدها محيية... واستمر الحديث يجري بينهم مرحا ضاحكًا حتى نهض "كمال" قائلاً: - أظن قد آن لنا الانصراف، سآخذ "سامية" معي لألبسها الدبلة**"[٥].

---

(١) لم تقف عليها الدراسة في المعاجم العربية التي بين يدها، وربما هي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (salon) بمعنى: بهو، انظر: منير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٥،، ص٨٠٩.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٥.

(٣) نادية: ص٥٠.

(٤) فديتك يا ليلى: ص٣٨.

(٥) بين الأطلال: ص٢٨٨، ٢٨٩.

ومنها أيضا أحداث الثورة العارمة على الملك؛ حيث عبر "السباعي" من خلال حركة الملك القلقة عبر حجرة "الصالون" بالقصر الملكي عن توتره وخوفه الشديد من المظاهرات المضطرمة خارج قصره، والتي انتهت بمقتله تحت أقدام الجموع الغاضبة؛ "**في القصر الملكي بعد ثلاثين عاما، حجرة الصالون، الملك يروح ويغدو في عصبية وحوله الحاشية، ومن الخارج هرج ومرج وهتاف وصياح**"(١).

ومن تلك الأحداث زيارة الباشا صاحب الدولة لبيت والد "عايدة" مع ولده وابنته؛ حيث جاء الجلوس في "حجرة الاستقبال" باعتباره **مقدمة أو مرحلة تمهيدية للانتقال إلى المائدة** وتناول الطعام، وقد استخدم "السباعي" الحوار الذي دار في "حجرة الاستقبال" لينقل لنا المفارقة الحادة - من خلال بعض الدلالات المعبرة - بين طباع وأخلاق الطبقة الأرستقراطية غير الوطنية وأخلاق الشعب وطباعه؛ "**دخلنا إلى حجرة الصالون، وجلسنا برهة نتحدث ريثما يستريح الضيوف ويشربون شيئًا، ولم يكن أبي قد تعود الشرب، على الأقل في البيت، ولكنه في هذا اليوم خرج عن مألوف عادته وأعد بعض زجاجات من الويسكي؛ احتفاء بالضيف العظيم، ودخل أحد الخدم يحمل بضع كؤوس، وشرب الباشا صاحب الدولة والباشا أبي، ولم أر في هذا عجبا، ولكن العجب الذي أصابني كان عندما رأيت الشاب والفتاة يشربان بمنتهى البساطة أمام أبيهما وأبي، وكأن المسألة ليس فيها مدعاة لتهيب أو خجل، وسألني "توتو" بك: لِم لا أشرب؟ وأحسست أن أبي تملكه الحرج وأنه يتمنى لو كنت قابعة في غرفتي دون أن أختلط بهذين الأرستقراطيين، وأجاب هو نيابة عني بأني لم أتعود الشراب، ولم تطل جلستنا في حجرة الاستقبال، ثم نهضنا إلى حجرة الطعام والتففنا حول المائدة**"(٢).

ومرة أخرى وفي نفس الرواية يتابع "السباعي" **وصف أخلاقيات تلك الطبقة وطبائعها** باستخدام "حجرة الاستقبال" كخلفية مكانية قائلاً: "**جلسنا في حجرة الاستقبال، وجرى الحديث بيننا تافها مملاً، وتحدث أبي مع صاحب الدولة عن أسعار البورصة والقطن والحرب القادمة، وعن موقف "تشمبرلين" مع "هتلر"، وعن نجاحه في السلم المؤقت، وانطلقت "سوسو" تخوض في سِيَر الناس، فلم تترك امرأة إلا نهشتها بلسانها... ثم انتقلت من النهش في أعراض الناس إلى أخبار السباق و(الجوكيه) والأزياء، إلى الفرقة الفرنسية التي ستعمل في الأوبرا في العام القادم...**"(٣).

كما كانت "حجرة الاستقبال" وسيلة عبر بها "السباعي" عن **كرم طباع أهل الحارة** الذي تجسد من خلال إصرارهم على استضافة الغريب داخل بيوتهم وعدم الاكتفاء بالدعوة العابرة أو لقائه في الشارع؛ حتى وإن لم يكن لهم به أو بالموضوع الذي جاء من أجله أية علاقة:

---

(١) البحث عن جسد: ص٢٤١.

(٢) إني راحلة: ص١٠٠، ١٠١.

(٣) نفسه، ص١٣٩، ١٤٠.

**"التفت إلى "نعمت" قائلاً: - اتفضلي يا ست، البيت ليس قدر المقام ولكنه خير من البقاء هنا وسط هذا الزحام... تفضلي. واقترب من الباب ثم صاح ينبه من في الداخل إلى الضيفة القادمة: - يا "أم محمود"... ضيفة قادمة... وجلست على أريكة في حجرة ضيقة و"أم محمود" تتقدمها قائلة في ترحيب: - اتفضلي يا بنتي، خطوة عزيزة... وعادت تسائل "نعمت" تدعوها لفنجان قهوة: - تشربيها إيه يا بنتي؟ - متشكرة جدا لا داعي للتعب. وانصرفت "أم محمود" تعمل القهوة، وعاد "إبراهيم" مستأذنًا إلى حانوته، وجلست "سعدية" مشدودة على الأريكة بجوار "نعمت" وهي تنظر إليها متطلعة في لهفة"**[1].

كما عرض "السباعي" "حجرة الاستقبال" في أحد المشاهد باعتبارها **محلاً تمهيديا لمرحلة تالية من الاسترخاء بعد تناول الطعام** في حجرة المائدة؛ حيث ينتقل إليها الضيوف للاسترخاء واستكمال جلستهم؛ "**نهضت الثلة لتتجه إلى حجرة الجلوس واسترخى الجميع على المقاعد المنخفضة التي تحيط بالحجرة كلها وطاف الخادم بفناجين القهوة، وقال "عبد الرحيم" وهو يمد ساقيه ويحاول أن يحيط "هدى" بذراعيه: - ألا تنوين أن تسمعينا شيئًا؟ - طبعا! ماذا تريدون أن تسمعوا؟...**"[2].

(١) العمر لحظة: ص٢٠٥، ٢٠٦.

(٢) جفت الدموع: ص٢٠٣.

### ٣. حجرة المكتب:

تعد "حجرة المكتب" - في زمن روايات "السباعي" - حجرة ذات طبيعة كمالية في "المنزل" بحيث تدل على رفاهية من نوعٍ ما لدى ساكنيه؛ ولذا قلما يرِد لها ذكر في منازل الطبقة الفقيرة أو منازل العامة من الناس، بينما يرد ذكرها كثيرا في منازل الطبقة الأرستقراطية الغنية ومنازل الكتاب والباحثين والمشتغلين بطلاب العلم.

وقد كان لـ"حجرة المكتب" - على قلة ورودها في روايات "السباعي" - دور واضح في التعبير عن بعض الأفكار؛ والتي تمثل أهمها في حالة "التوحد" التي يمكن أن تحدث بين المكان وساكنيه، وما قد يرتبط بها من "تشخيص" للمكان بحيث يكون معبرا عن ساكنه.

ظهرت هذه الفكرة بصورة واضحة - تدل على نوع من الوعي لدى "السباعي" - في تعامل "منى" مع "حجرة المكتب" الخاصة بـ"محمود" (الكاتب ظاهريا/ العشيق باطنيا) حينما أتاح لها القدر فرصة الدخول إلى منزله بعد موته، لا بصفة عاشقة ولكن بصفة ممرضة لزوجته؛ حيث تعاملت معها بنوع من الوله الذي حاولت أن تخفيه عن ساكني المنزل، ليكشف لنا "السباعي" من خلال الأحداث أن ساكنيه قد عاملوا تلك الحجرة تحديدا بنوع من القداسة التي وصلت إلى حد عدم السماح بالمساس بشيء من محتواها أو تحريكه من مكانه!

يستعرض "السباعي" تلك الحجرة من خلال عيني "منى" من موقعها في حجرتها التي استضافها فيها أهل المنزل والتي "**كانت تواجهها حجرة بدا من بابها المفتوح نصف فتحة أنها حجرة مكتب؛ حجرته هو التي كان يجلس للكتابة فيها**"[(١)]؛ فيقول: "**كان يمتعها أن تجلس في المقعد الكبير المواجه للحجرة المقابلة؛ حجرة مكتبه، كانت تبصر من مكانها طرف المكتب وقد وضع مائلاً في إحدى زوايا الحجرة، وكانت تبصر رف الكتب في مواجهتها وزهرية على منضدة صغيرة بها زهور ذاوية**"[(٢)].

ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن المرة الأولى التي سمحت فيها الظروف لـ"منى" بتجاوز ذلك الحظر المفروض على الحجرة والدخول إليها بطلب من الأب شخصيا، ويعرض "السباعي" من خلال عينيها الفاحصتين صورة لتلك الحجرة: "**لم تكن تجرؤ على دخولها... حتى سألها الأب أن تناوله قرصين من الأسبرين، وأمسكت بالزجاجة الموضوعة فوق المنضدة التي في القاعة لتُخرج له قرصا فوجدتها فارغة، وببساطة قال لها: - أظن أنه كانت توجد زجاجة أخرى في درج المكتب الأوسط، لقد تعود أن يحتفظ بها إذ كان كثيرا ما يصاب بالصداع، وترددت برهة؛ لقد كان قوله بمثابة أمر**

---

(١) بين الأطلال: ص٢٥٨.

(٢) نفسه، ص٢٦١.

**بأن تذهب لإحضار الزجاجة، وكانت تتهيب دخول الحجرة، ولكنها كانت أيضا لا تجرؤ أن تقول ذلك؛ فلم تملك إلا أن تتجه إلى الحجرة متحركة في تثاقل، ودفعت الباب الذي كان مغلقًا نصف إغلاقة، واتجهت إلى المكتب وفتحت الدرج الأوسط، فلمحت بعض صور له وأوراقًا بخطه متناثرة في الدرج، وتمنت لو تستطيع البقاء في الحجرة برهة ولكنها لم تجرؤ، فتناولت الزجاجة وعادت بها إلى الرجل"**[1].

ويتابع "السباعي" حديثه لينقل لنا - من خلال حوار خاطف بين "منى" والخادمة - صورة عن تلك القدسية التي اتسم بها تعامل الزوجة مع حجرة المكتب الخاصة بزوجها الراحل، والوله الذي عاملتها به "منى" وحرصها على الاختلاء بها بعد ذلك: "**كانت الحجرة قد علتها الأتربة وبدت كأن لم تمتد إليها يد التنظيف منذ أن رحل صاحبها، وسألت الخادمة ذات مرة: - لم لا تنظفون حجرة المكتب وترفعون الزهور الذابلة من الزهرية؟! - لقد أمرتنا سيدتي ألا نقربها؛ إنها كانت دائما تنظفها بيدها لأنها كانت تخشى أن نعبث بأوراقه أو كتبه أو لا نضع شيئًا في موضعه فتسبب له ضيقًا وإزعاجا، أما الزهور فقد قالت: إنه هو نسقها آخر مرة ولا تريد أن تزيلها من موضعها. وتعودت بعد ذلك أن تتسلل بين وقت وآخر فتجلس في حجرته ساكنة صامتة، مجرد جلوس دون أن تحاول أو** [كذا] **تفتح درجا أو تعبث بورقة، كانت تتوق لأن تقرأ كل كلمة مكتوبة في هذه الحجرة ولكنها لم تجرؤ مع ذلك على أن تمس ورقة واحدة"**[2].

وبصورة قريبة من الحالة السابقة جاء تعامل أسرة "فاضل" - الأب والأستاذ الجامعي - مع حجرة مكتبه؛ ولكن ليس بصورة تلقائية ذاتية من قبل الأسرة كما في الحالة السابقة، وإنما بصورة فيها نوع من القسر من قبل الأب، بعد محاولات مستميتة من قبل الأم لاجتياح الحجرة وممارسة سلطتها الطبيعية فيها! كما زادت "حجرة المكتب" في منزل الدكتور "فاضل" على "حجرة المكتب" الأخرى أنها قامت بدور البديل لـ"حجرة النوم" أيضا بالنسبة للأب الذي هو في حالة شبه انعزال عن الأسرة؛ "**على يسار القاعة حجرة مكتب هي في الوقت نفسه حجرة نوم للأب بعد أن تحولت الأريكة الموضوعة في الركن إلى فراش بمضي الاستعمال"**[3].

ثم يتابع "السباعي" مقدما وصفًا دقيقًا وذا دلالة للحجرة يوقف القارئ من خلاله ليس فقط على طبيعة الشخصية التي تقطنها، وإنما على طبيعة شريحة كاملة من المجتمع (أساتذة الجامعة) بحسب رؤية "السباعي" الخاصة لها، وإن كان لا يخفى مدى "التعميم" الذي وقع فيه بسبب رؤيته تلك: "**الحجرة بعد هذا لا تزيد على حجرة <u>أي أستاذ في الجامعة</u>؛ كتب في رفوف معلقة على الجدران، أو مرصوصة في دولاب، أو مبعثرة على مكتب، وملابس ملقاة هنا وهناك، فردة حذاء مقلوبة، وشراب أسفل أريكة، و(جرنال) يطارده الهواء في أرض الحجرة عابثًا بأوراقه"**[4]!

---

(١) بين الأطلال: ص٢٦١، ٢٦٢.

(٢) نفسه، ص٢٦٢.

(٣) نادية: ص٥٠.

(٤) نفسه.

ثم ينقل لنا "السباعي" بعد ذلك الصراع الذي دار بين الأسرة وساكن الحجرة حول صلاحيات كل منهما داخلها، وينقل لنا صورة من انتهاء الصراع بانتصار الأب وهزيمة جميع قيم النظام والترتيب هزيمة ساحقة! "**ساحة الحجرة ميدان مستمر لمباراة بين رب البيت وأهله في النكش والتسوية واللخبطة والترتيب، وهو يبعثر وهم يلمون، وهو يفركش وهم يساوون، وهو يدعى أن تسويتهم لخبطة وأنهم يجب ألا يمسوا ممتلكاته، والأم تؤكد له أن الحجرة جزء من البيت وأنها لا بد أن تخضع لنظام النظافة والترتيب فيه. وأخيرا استطاع أن يخرج من** [كذا] **المكتب بمحتوياته من دائرة نفوذ أهل البيت، وأن يحصل على ضمان بعدم مس كل ما يدخل في نطاقه مهما بدا قذرا مبعثرا! بعد أن أقنع الأم بأن أي تغيير في نظام المكتب أو نقل لما به من أوراق وكتب يعتبر عبثًا خطيرا بكل ما يعده من محاضرات ودراسات وتشتيتًا لأفكاره، وأن ما تراه هي بعثرة إنما يراه هو أجدى طريقة في التنظيم، وأن يجد كل شيء مبعثرا في المكان الذي تركه فيه من** [كذا] **أن يفقده في مكان لا يعرفه**"[١].

ومن أهم غرف المكتب التي ورد ذكرها أكثر من مرة لدى "السباعي" أيضا "حجرة المكتب" الخاصة بـ"عبد الوهاب" بك؛ الحزبي الكبير، والذي كان بمثابة "الأب الروحي" للحزب الذي يترأس "سامي كرم" تحرير جريدته ويوشك على ترأسه بصفة عامة، ومن المشاهد التي وردت فيها نعلم أنها قد احتوت على مكتبة ضخمة بها الكثير من الكتب، ويبدو أنه كان يجلس بها طوال الوقت؛ وهو ما يوحي به تكرار مجيئها خلفية مكانية في المرات المختلفة التي ورد ذكره فيها في الرواية.

يوضح لنا "السباعي" - من خلال لقطة فوتوغرافية سريعة وعابرة - وجود تلك الحجرة في الدور الثاني من القصر الذي يسكنه "عبد الوهاب" بك، مطنبا في سرد بعض التفاصيل البسيطة على سبيل الوصف العام لها؛ "**ارتقى "سامي" السلم الرخامي إلى الدور الثاني واتجه إلى حجرة المكتب المطلة على الحديقة يسبقه الخادم معلنًا عن وصوله، وعبر الباب ليجد "عبد الوهاب" بك قد استقر بالجلباب والعباءة الصوف والطاقية فوق الأريكة الملاصقة للنافذة المطلة على الحديقة وقد وضع على حجره كتابا ضخما يقلب أوراقه**"[٢].

وفي مرة ثانية قريبة الشبه - ربما لدرجة التطابق - بالمرة السابقة ولكن "السباعي" قد أورد بها تفاصيل أكثر من سابقتها، وجعلها خلفية مكانية لحوار سياسي طويل بين كل من "عبد الوهاب" بك و"سامي كرم" دل على حكمة الأول وحنكته السياسية، بالإضافة إلى الحديث من طرف خفي عن علاقة "سامي" بـ"هدى" وما قد تسببه تلك العلاقة من تأثير سلبي على شخصيته وعلى الحزب بصفة عامة؛ "**صعد الدرجات الرخامية العريضة المؤدية إلى الطابق الثاني، وكان "عبد الوهاب" بك قد استقر على الأريكة متدثرا بالروب وقد أمسك بيده أحد الكتب السميكة التي تزخر**

---

(١) نادية: ص٥٠، ٥١.

(٢) جفت الدموع: ص٢٣٠.

**بها مكتبته، ولم يكد يحس بـ"سامي" يطرق الباب ويخطوه داخل الحجرة حتى نهض لاستقباله مرحبا، وقال وهو يشد على يده: - أهلاً وسهلاً، حمد ا على السلامة، تفضل. واستقر على أحد المقاعد المريحة بجوار الأريكة، ودخل أحد الخدم يحمل القهوة ودفع إلى جوف المدفأة بكتلتي حطب ثم انصرف، وبدأ "سامي" حديثه فأعطى لـ"عبد الوهاب" تقريرا موجزا عن كل ما حدث..."**[1].

ومن غرف المكتب الشهيرة في روايات "السباعي" أيضا "حجرة المكتب "الخاصة بالأمير "إسماعيل"؛ والتي تناولها "السباعي" بالوصف مشيرا إلى فخامتها عن طريق عرض بعض محتوياتها؛ "**دلف الأمير إلى القاعة يتبعه "إبراهيم" ناظر الدائرة، واتجه إلى باب يقع في يمين الداخل يفضي إلى حجرة مكتبه؛ حيث رصت آلاف من المجلدات السميكة السوداء في دواليب ركبت في الجدران، وتوسط الحجرة مكتب أثري ثمين من طراز (كوين آن) ابتاعه من أحد مزادات "باريس" منذ بضعة أعوام، مواجهةَ المكتب مدفأة وضعت فوقها لوحة زيتية كبيرة لزوجته الراحلة..."**[2].

وقد اتخذ "السباعي" من هذه الحجرة خلفية مكانية لحدث من أبرز الأحداث الطبقية البغيضة التي عرضها في حوار طويل دار بين الأمير وناظر الدائرة؛ ظهرت من خلاله جلية النظرة الدونية التي ينظرها الأمير إلى العاملين تحت إمرته من عامة الشعب؛ حيث "**جلس الأمير إلى مكتبه، ووقف الرجل الضئيل الجسد المغضن الوجه مطأطئ الرأس أمامه وقد أمسك بملف محشو بالأوراق، وقال الأمير: - ماذا تم في التحصيل؟ - بطئ جدا يا أفندينا. - طبعا ما دمت تتبع معهم تلك الطرق اللينة المائعة، قلت لك ألف مرة: إنهم طماعون لا ينفع معهم غير الكرباج! إنهم سلالة العبيد الذين أخذوا على كرابيج المماليك! سأعاملهم كما عاملهم أجدادي؛ سأشوي ظهورهم واحدا واحدا وأنت على رأسهم أيها الحيوان النتن..."**[3]!

---

(١) جفت الدموع: ص٥٠١.

(٢) رد قلبي: ص ٣٢.

(٣) نفسه، ص٣٣.

## ٤. الصالة[١]:

شغلت "الصالة" - أو "القاعة" كما وردت في بعض الأحيان - حيزا واسعا في روايات "السباعي"؛ وذلك باعتبارها مفردة من المفردات الرئيسة في البيت حيث تحتل مركز البيت في الغالب وتطل على معظم مرافقه الأخرى؛ فقد دارت فيها كثير من الأحداث العابرة وكذلك الأحداث الكثيفة الدلالة في رواياته؛ وخاصة صالات بيوت الفقراء والطبقة الوسطى التي كانت تنوب عن كثير من مرافق البيت في ذلك الوقت، كما استغل "السباعي" وصفها أيضا في مواطن كثيرة من أجل إيضاح الفروق الاقتصادية الهائلة بين طبقتين عايشهما في تلك الفترة.

ورد ذكر "الصالة" بصورة مختزلة وعابرة - وإن كانت ذات دلالة - بصورة متكررة لدى "السباعي"؛ ومن ذلك قوله: "**البيت من الداخل يبدأ بدهليز ضيق يفضي إلى صالة صغيرة تطل على الشرفة**"[٢]، وقوله في موطن آخر: "**راقد في الحجرة المواجهة للصالة الفسيحة في بيت الرمالي بجنينة ناميش**"[٣]، بينما كان يميل - أحيانًا أخرى - إلى إضافة بعض التفاصيل القليلة ليضيف إلى الوصف ما يزيد الصورة وضوحا لدى القارئ؛ فيقول في وصف إحداها: "**صالة صغيرة قد توسطتها منضدة خشبية عارية وبضعة مقاعد من القش**"[٤]، وفي أخرى يقول: "**صالة فسيحة تتوسطها كنبة وبضعة مقاعد أسيوطي، وفي المواجهة نافذة**"[٥].

كما استغل "السباعي" "الصالة" - كما ألمحت الدراسة سابقًا - ليعرض البون الشاسع من الناحية الاقتصادية بين طبقة الإقطاعيين الثرية وطبقة عامة الشعب الفقيرة في "مصر" في ذلك الوقت؛ ومن أبرز تلك المشاهد وصفه لـ"صالة" الإقطاعي الثري الأمير "إسماعيل" في قوله: "**بلغا الصالة الرحبة التي سويت فيها الأرائك الوثيرة والسجاجيد العجمية السميكة وعلقت على جدرانها الصور الزيتية الرائعة وتدلت من سقفها الثريات ذات الشطب البلورية البراقة**"[٦]، وذلك في مقابل وصفه لـ"صالة" أحد أبرز نماذج الشعب الفقير وهو السقا "شوشة" (ونلاحظ هنا أنه استخدم

---

(١) لم تقف الدراسة على تعريف لها في المعاجم العربية التي بين يديها، وربما هي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (Salon) بمعنى: بهو أو صالة. منير البعلبكي، المورد، مرجع سابق، ص٨٠٩. وأقرب ما يكون لها من الألفاظ العربية هي لفظة "قاعة" التي وردت لدى "السباعي" بمعنى "الصالة" أيضا، وفي المعجم الوسيط: القَاعةُ: قاعة الدار: ساحتها. و- المكان الفسيح يسع جمعا عظيما من الناس... (ج) قاعاتٌ. انظر: ص٧٦٦.

(٢) فديتك يا ليلى: ص٣٩.

(٣) البحث عن جسد: ص١٥١.

(٤) إنني راحلة: ص٢٦٤.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٩٠.

(٦) رد قلبي: ص٣١.

كلمة "قاعة" التي كانت سائدة في الزمن القديم الذي تتناوله هذه الرواية)؛ "**قاعة ضيقة مربعة رصفت أرضها ببلاط معصراني مشقق مقلقل في مستوى أرض الفناء، ولم يكن بالقاعة من الأثاث سوى أريكة منهارة الجوانب مبقورة البطن سوداء كالحة، ومنضدة خشبية وضع عليها مصباح غاز نمرة (٥)... وعلق على الجدران بضع لافتات حوت آيات قرآنية:** ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ ۗ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾**...**"[١].

أما عن أهم الأحداث التي اتخذت من "الصالة" خلفية لها في روايات "السباعي" فمنها ذلك المشهد الذي أورده للدلالة على مدى عنف وغلاظة الأمير "علاء" في تعامله مع الآخرين سواء كان هذا الآخر من الإنسان أو من الحيوان؛ فيقول: "**أمسك بقطة "إنجي" بعد أن ربطها من قدميها وساقيها وعلقها عند آخر الصالة وأمسك بقوس ركب فيها سهما وأخذ في شد القوس! واندفعت "إنجي" إليه تجذب القوس من يده صائحة: - إياك أن تطلقه! ألم يكفك أن ألقيت "ميمي" من الشباك فقتلتها؟! وضحك الصبي ذو الوجه الأصفر الحاد القسمات...**"[٢].

كما كانت "الصالة" كذلك مخرجا يتم من خلاله استيعاب بعض الأحداث الطارئة التي تستدعي مشاركة كثير من الناس قد تضيق عنهم "حجرة الاستقبال" باعتبارها المقر الطبيعي لاستقبال الناس في البيت، فكان يتم استخدامها في كثير من بيوت "السباعي" لاستقبال المشاركات في الأفراح والمآتم؛ ففي وفاة الأستاذ "محمد السمادوني" "**ذهبت "سيدة" إلى "روض الفرج"، كان اليوم التالي للوفاة والسيدات قد اصطففن في الصالة يتشحن بالسواد... سلمت "سيدة" والبكاء يخنقها، ثم جلست في ركن مطرقة محاولة أن تبتلع دموعها**"[٣].

أما في فرح ابنة المعلم "الخشت" - حيث استخدم "السباعي" بدلاً من لفظة "الصالة" لفظة "القاعة" أيضا - فقد "**كانت الشقة تعج بالنساء، وقد توسط القاعة بضعة مقاعد وحشيات انتظم عليها عقد العوالم وقد توسطتهن رئيستهن الأسطى "إحسان"... وقد أحاطت بها صبياتها من الفتيات والمغنيات والراقصات... وبدأ "سيد" يخوض وسط اللحوم البيضاء الطرية ويشق طريقه بين كتل الأرداف المنتفخة والصدور البارزة**"[٤].

كذلك كانت "الصالة" ملجأً وملاذًا للست "فاطمة" زوجة الأستاذ "محمد السمادوني" التي أصابها الحزن بعد وفاة شريك حياتها؛ حيث كانت "**تجلس جلستها المعتادة متربعة على الأريكة في الصالة، ثم تضع يدها على خدها وينساب الدمع من عينيها في صمت**"[٥].

---

(١) السقا مات: ص٨٦، والآية من سورة "البقرة" رقم (١٥٥).

(٢) رد قلبي: ص٣٢.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٢٥.

(٤) السقا مات: ص٢٦١، ٢٦٢.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٥١.

كانت "الصالة" أيضا خلفية مكانية لبعض مظاهر الحب الرومانسي بين كل من "أحمد" و"عايدة" في الليلة التي تناولا فيها العشاء سويا بعد أن فرت من بيت زوجها؛ يقول "السباعي" على لسان "عايدة": "**خرجتُ إلى الصالة فوجدت "أحمد" قد أتم إعداد المائدة وجلس ينتظر، وعندما أقبلت عليه رفع بصره إلي وأخذ يحدق في كأنه لم يرني من قبل ثم هتف: - مدهشة! ثم هز رأسه أسفًا وأردف: - كان يجب ألا تغيري ملابسك إلا بعد العشاء. - ولمه؟ - حتى أستطيع التمتع بالطعام. - وماذا يمنعك الآن؟ - أنت ليس من بين الطعام ما يستطيع أن يحولني عن النظر إليك...**"[1].

وقريب من المشهد السابق ذلك المشهد الرومانسي بين كل من "علي" و"كريمة"؛ يقول: "**فتحت كريمة الباب واجتازه "علي" إلى الداخل، وكان الوقت قبيل الغروب وصقيع (يناير) قد أخذ يلسع الأطراف وينفذ إلى العظام. وأحس "علي" من دفء المكان وسكينته من الراحة والهدوء... ما لبث حتى تخلص منها برفق متقدما إلى الصالة ثم جلس مسترخيا على أحد المقاعد المريحة أمام المدفأة... واقتربت منه وجلست نصف جلسة على حافة المقعد وأحاطت عنقه بيسراها وأخذت تعبث بشعره**"[2].

أما بالنسبة لـ"سيدة" فقد دلتها "الصالة" على حقائق كثيرة لها أهميتها في مهنتها الجديدة (الدعارة)، واختزلت المسافة بينها وبين "أنور" بك، بينما باعدت المسافة بينها وبين بيت "دلال" مقربة إياها من طريقها الخاص في هذا المجال؛ "**مرت بمدخل وضعت فيه شماعة ومقعدان، أفضى بها إلى صالة رحبة وضع في ركن منها بار أنيق عليه أرفف صفت عليها زجاجات مختلفة الألوان والأحجام، وفي ركن آخر منضدة مستديرة، وفي جانب من الصالة أريكة كبيرة حولها بضعة مقاعد مريحة، وعلى الجدران علقت صور لسيدات عاريات وشبه عاريات... وأشار "أنور" بك إلى الأريكة قائلاً: - تفضلي. واستقرت "سيدة" على الأريكة العريضة المريحة التي تبدو أشبه بفراش وثير صغير، وأخذت تلقي على ما حولها نظرات فاحصة؛ كان كل ما حولها يوحي بالغنى والأناقة... هذا الورق الذي كُسيت به الجدران والصور والزهريات والتماثيل توحي بجو آخر غير ما يوحي به بيت "دلال"؛ يوحي بأن صاحبه معه نقود وقادر على الصرف، بل وأكثر من ذلك يريد أن يصرف!**"[3].

---

(١) إنني راحلة: ص٢٨٣، ٢٨٤.

(٢) رد قلبي: ص٦٢٦.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٤٢، ٥٤٣.

**٥.البار**[١]:

يعد "البار" من الأماكن الكثيرة الورود لدى "السباعي" رغم غرابته من الناحية الواقعية على طبيعة تصميم البيت في المجتمعات العربية في ذاك الزمن، وإن كان قد قصر إيرادها على بيوت الأثرياء والفنانين، بالإضافة إلى بيوت بعض العسكريين التي كان يسلمها لهم الجيش والتي ورثها من مخلفات الجيش الإنجليزي، حيث جاء العديد من شخصيات "السباعي" المنتمية إلى الأماكن السابقة الذكر معاقرة للخمر، بل مدمنة عليها في بعض الأحيان؛ وقد استعرض "السباعي" من خلال تلك الشخصيات معرفته الموسوعية بالخمر وأصنافها، تلك المعرفة التي دفعت البعض إلى الاعتقاد بأنه كان سكيرا معاقرا للخمر، وهو الأمر الذي نفاه "السباعي" عن نفسه في أكثر من موضع من مؤلفاته[٢].

جاء ذكر "البار" - غالبا - لدى "السباعي" في مقام الوصف العام لمحتويات البيت وأركانه من خلال عيون شخصياته، وكما ذُكر سابقًا فقد كانت في غالبها بيوتًا مترفة ثرية؛ ففي وصف الشقة التي استأجرها "أنور" بك - السباك سابقًا ورجل الأعمال الحالي - لقضاء ساعات لذته يقول "السباعي": "**كانت "سيدة" قد مرت بمدخل وضعت فيه شماعة ومقعدان أفضى بها إلى صالة رحبة وضع في ركن منها بار أنيق عليه أرفف صفت عليها زجاجات مختلفة الألوان والأحجام**"[٣].

كما جاء ذكر "البار" كثيرا انطلاقًا من وظيفته الأساسية؛ المتمثلة في توفير الخمر لشاربيها باعتباره المكان الطبيعي المعد للاحتفاظ بها، وجاء لجوء الشخصيات إلى "البار" غالبا في حالات الأسى والحزن أو الغضب والضيق؛ حيث يهرعون إليها طلبا للتخفيف من حدة الحالة الشعورية التي يعايشونها، فـ"هدى" بعد أن قابلت "فايزة" سكرتيرة "سامي" التي نبهتها إلى المخاطر التي تواجه مستقبل "سامي" السياسي جراء مصاحبته لها وتعلقه الشديد بها "**أحست بأنها توشك على الانهيار فاتجهت إلى "البار" في ركن القاعة ومدت يدها فملأت كأسا وجرعتها مرة واحدة، ثم ملأتها ثانية واتجهت بها إلى حجرة الجلوس**"[٤].

---

(١) لم تقف الدراسة على تعريف لها في المعاجم العربية التي بين يديها؛ وهي مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (Bar) بمعنى: مشرب أو حانة، انظر: روحي البعلبكي، المورد، مرجع سابق، ص٢١٩.

(٢) انظر - على سبيل المثال - مقدمة قصته "ليلة خمر" في صفحتين، والتي أورد فيها اتهام البعض له بالسكر ورده المطول على ذلك الاتهام.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٤٢.

(٤) جفت الدموع: ص٤٧٢.

كما كان "البار" من وجهة نظر بعض شخصيات "السباعي" مطلبا من متطلبات الرفاهة في البيت؛ فحينما استهزأ "مراد" بحديث "إبراهيم" المستطرد عن البيت الذي نزل به في "العريش" وكونه في الغالب من الصاج ولن يخلو من مظاهر التقشف التي اعتادوها في بيوت المكان العسكري.. أجابه "إبراهيم" بقوله: "**يا أستاذ من الصاج إيه؟ سأريك البيوت على أصولها! إنه بيت بمدفأة وبار. - مرة واحدة؟! والبار عامر؟ - سأعمره لك**"[1].

كان "البار" كذلك خلفية لعدد من الأحاديث بين بعض شخصيات "السباعي" والتي حمل بعضها اهتماما ملحوظًا بمسألة الخمر و"البار" وعرضا لمحتوياته كالأرفف والمقاعد والرخام... وغيرها؛ ومن أبرز تلك الأحاديث ما دار بين "إبراهيم" و"مراد" أيضا حول "البار" الموجود ببيت "إبراهيم": "**جلس "إبراهيم" و"عبد الرحمن" على مقعدين متقابلين بجوار البار، واتكأ "مراد" بمرفقيه على البار مسندا ذقنه على كفيه وقد جلس على أحد المقاعد المرتفعة وأمامه كأس في قاعها بقايا (ويسكي)، ورفع "مراد" الكأس فأفرغ ما بها في جوفه، ومصمص بشفتيه ثم هز رأسه قائلاً في أسف وهو يقلب رأسه في رفوف البار الخالية: - يعطي الحلق للي بلا ودان! ورد "إبراهيم" بقوله ضاحكًا: - يا أخي خذ الحلق واشبع به، اعتبره ملكًا لك من الآن. - لو أنه كان ملكي لما تركته هكذا خاويا، لعمرت كل ركن فيه؛ هنا في هذا الركن أضع (الكونياك)، وفي الركن المقابل أضع (الويسكي)، وتحت الزبيب الزحلاوي الأصلي... - ولماذا لا تريح نفسك وتفتح خمارة. - عندما أُحال على المعاش سأفعل هذا**"[2].

وكان "البار" كذلك حاضرا بقوة في كثير من حفلات الوسط الفني الصاخبة؛ خاصة تلك الحفلات التي تقع في مواسم إبرام العقود الفنية؛ حيث اعتُبر شرب الخمر فيها - حتى وإن كان على غير رغبة - نوعا من أنواع المجاملات التي لا ينبغي ردها؛ "**بدأ "عبد الرحيم" يفرغ من زجاجات الويسكي التي وضعها أمامه في كأس "هدى"، ومدت "هدى" يدها تدفع الزجاجة بعيدا عن كأسها قائلة: - كفى! هذه كأس مضاعفة. ولكن "عبد الرحيم" أصر على أن يستمر في إفراغ الزجاجة قائلاً: - هذه نصف كأس، انتظري حتى أتمها لك... ورفع كأسه بيده قائلاً: - في صحة بطلة أفلامي. ورفع "إبراهيم" يده بكأسه معقبا: - في صحة ممثلتي الأولى...**"[3].

كما أورد "السباعي" تناول الخمر في بعض الأحيان من قبيل مجرد العادة والتسلية عند الشخصية؛ خاصة في حال شعور الشخصية بالفراغ وعدم وجود ما يشغلها، وقد استغل السباعي ذلك - في بعض الأحيان - لإيراد بعض مستلزمات الخمر الشائعة؛ "**أغلقت "هدى"**

---

(١) طريق العودة: ص٦٤.

(٢) نفسه، ص٩٠.

(٣) جفت الدموع: ص٢٠١.

**الباب وعادت إلى الحجرة لتلقي نظرة أخيرة على المنضدة، وفي طريقها مرت بالبار الزجاجي الذي وضع في ركن البهو وتوقفت أمامه وفتحت ضلفته وألقت على رفوفه نظرة سريعة، ومدت يدها فأمسكت بإحدى زجاجات الويسكي وبدا عليها التردد برهة، ولكنها لم تلبث أن جذبتها وحملتها إلى منضدة الطعام، ثم اتجهت إلى الثلاجة فأخرجت قوالب الثلج من (الفريزر) ووضعتها في طبق بلوري صغير، ولم تجد أثرا للصودا فجذبت زجاجتي (كوكا كولا) وسارت إلى حجرة المدفأة"**[1].

ومثل "البار" - في بعض الأحيان - وسيلة لإدراك الجو العام للبيت، كما في حالة "سامي" الذي كان دائما ما يلقي نظرة على "البار" عند دخوله إلى بيت عشيقته "هدى" ليدرك من خلالها على الفور ما حدث خلال عدم وجوده؛ "**قبل أن يعبر الصالة لمح البار وأدرك من النظرة الخاطفة التي ألقاها عليه أن ثمة تغييرا حدث في منظره العام؛ زجاجات رفعت وزجاجات وضعت وزجاجات أُفرغت، وأحس بلسعة الشك تعاوده وتعكر صفو نشوته، وتوقف قليلاً ثم قال في نغمة ساخرة متبرمة: - يبدو أن العربدة كانت على أشدها ليلة أمس!"**[2].

(١) جفت الدموع: ص٣٧٠.

(٢) نفسه، ص٢٣٦.

**٦.المطبخ**[1]:

يعد "المطبخ" واحدا من المرافق الرئيسة في كل بيت؛ ففيه تتم عملية من أهم العمليات اليومية وهي طهي الطعام وإعداده للتقديم؛ لذا فلا يكاد بيت واحد من بيوت "السباعي" يخلو من ذكر "المطبخ"، والذي اختلفت حالته - كغيره من مرافق البيت - باختلاف الحالة الاقتصادية والطبقة الاجتماعية لساكنيه؛ سعةً وضيقًا، فخامةً وتواضعا، وقد قام "المطبخ" عند "السباعي" بعدد آخر من الأدوار البديلة ستعرضها الدراسة فيما يلي.

ورد ذكر "المطبخ" ابتداء خلال إشارات وصفية عابرة كثيرة في روايات "السباعي"؛ باعتباره - كما بينت الدراسة في الفقرة السابقة - أحد أهم مرافق البيت، فلا يكاد يخلو وصف بيت من ذكر "المطبخ"؛ كقول "السباعي": "**على اليمين حجرة الطعام تؤدي إلى المطبخ**"[2]، وقوله في وصف بيت آخر: "**في مواجهة القاعة باب زجاجي يؤدي إلى دهليز يقع في نهايته السلم الخلفي المؤدي إلى الحديقة والسطح وعلى يمينه المطبخ**"[3]، وقوله أيضا: "**البيت من الداخل يبدأ بدهليز ضيق... ثم حجرة الطعام ذات المدفأة الكبيرة ثم المطبخ**"[4].

كما استغل "السباعي" دخول بعض شخصياته إلى "المطبخ" ليعرض لنا صورة من الداخل للعمليات التي تتم به بالإضافة إلى بعض محتوياته وأدواته الأساسية؛ ومن تلك الصور عملية "إعداد الطعام": "**خرجت "هدى" لتعد الطعام واستعانت بمقعد في المطبخ بعد أن أحست أن الوقفة قد أجهدتها، وأخذت تفتح علب الطعام وتضعها في الأطباق، وأوقدت فرن البوتاجاز حتى تسخن ما يتطلب التسخين ثم بدأت تنقل الأطباق لترصها على منضدة مستديرة منخفضة أمام الأريكة في مواجهة المدفأة**"[5]، ومنها تلك الصورة التي عرض فيها "السباعي" عددا من محتويات "المطبخ" أيضا: "**ذهب "سامي" إلى المطبخ ووقف يبحث حوله عن وقود، ولكنه لم يجد سوى المنضدة والأرفف والثلاجة وموقد الغاز، وفتح باب المطبخ المؤدي إلى الحديقة بعد أن دفع الثلج المتراكم خلفه...**"[6].

---

(١) المطْبَخُ: موضع الطبخ... (ج) مطابخ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٥٤٩.

(٢) جفت الدموع: ص٣٢٩.

(٣) نادية: ص٥١.

(٤) فديتك يا ليلى: ص٣٩.

(٥) جفت الدموع: ص٣٦٨، ٣٦٩.

(٦) نفسه، ص٣٦٦.

ومن الأحداث التي ورد فيها ذكر "المطبخ" كثيرا تلك الأحداث التي تناولت محتوياته من مواد غذائية أو أدوات كهربائية؛ كالشاي مثلاً: "**- أين الشاي! - على الرف. - أي رف؟ - رف المطبخ**"[1]، أو "أبو فروة" الذي ورد ذكره كثيرا في روايات "السباعي": "**وثبت بنفس الخفة متجهة إلى المطبخ، وما لبثت أن أحضرت "أبو فروة" وجلست تتشاغل بشوائه على نيران المدفأة**"[2].

أما أبرز الأدوات الموجودة بـ"المطبخ" التي ذُكرت في روايات "السباعي" فهي "الثلاجة" التي ورد ذكرها في مواطن كثيرة؛ كالحصول على الثلج أو المثلجات مثلاً: "**اتجهت إلى الثلاجة فأخرجت قوالب الثلج من (الفريزر) ووضعتها في طبق بللوري صغير، ولم تجد أثرا للصودا فجذبت زجاجتي (كوكاكولا) وسارت إلى حجرة المدفأة**"[3].

ومن المواضع التي ذُكرت فيها "الثلاجة" أيضا بصورة أكثر تفصيلاً ذلك الموقف بين كل من "سامي" و"هدى"؛ حيث كانت "الثلاجة" - كـ"البار" أيضا - إحدى وسائله لإدراك سلوك "هدى" وما دار ببيتها أثناء غيابه: "**اتجه "سامي" إلى المطبخ ليشرب وفتح الثلاجة ليخرج زجاجة الماء، ولم يكن في الواقع بحاجة إلى الشرب بقدر ما كان في حاجة إلى فتح الثلاجة؛ فقد أصبحت الثلاجة إحدى وسائله في معرفة سلوك "هدى"... كان يحاول أن يستنتج من نوع الطعام وكميته ما إذا كانت قد استضافت أحدا، أو أضافها أحد فلم تتناول الغداء في البيت، وكان أكثر ما يضيق به زجاجات الصودا المرصوصة على الأرفف داخل باب الثلاجة؛ كانت دليله على أن شخصا ما قد زارها وتناول (الويسكي)؛ وشارب (الويسكي) لا يمكن أن يكون ضيفًا عابرا! وفتح "سامي" الثلاجة كعادته وتناول الزجاجة ورفعها إلى فمه وعيناه تفحصان الرفوف التي ازدحمت بالأطباق المليئة ببقايا وليمة الأمس، ولفت نظره من بين الأطعمة ثمار المانجو التي حشدت في الدرج السفلي وصندوق البطارخ الموضوع على الرف الذي فوقه، ووضع الزجاجة واستدار ليواجه "هدى" تقترب من باب المطبخ وقد بدت على وجهها ابتسامة تُشعر بأنها قد أدركت ما يجول بخاطر "سامي" من وساوس، ولم تنتظر حتى يبادلها الاتهام بل قالت ببساطة: - "عبد الرحيم" أرسل إلي بالأمس قفصا من المانجو وصندوقًا من (الويسكي)، و"إبراهيم زكي" أرسل البطارخ، ولم يرد "سامي" بل أطلق هذا الصوت من الزومان والهمهمة الذي يعبر به عن ضيقه المكتوم**"[4].

أما عن قيام "المطبخ" في بعض الأحيان بوظيفة أخرى غير وظيفته الرئيسة؛ فقد كان ذلك واضحا في قيامه بوظيفة "حجرة النوم" لدى "سيدة"؛ التي كان فراشها "**حصيرا صغيرا فوق بلاط المطبخ**"[5]، وقد كانت "سيدة" تخاطب نفسها متمنية قائلة: "**لو أن لك مرآة يا "سيدة" تنظرين**

---

(١) ليل له آخر: ص٣٦٦، ٣٦٧.

(٢) رد قلبي: ص٦٣٣.

(٣) جفت الدموع: ص٣٧٠.

(٤) نفسه، ص٢٣٩.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٩.

**فيها إلى وجهك على روافة عندما تخلين إلى نفسك في المطبخ قبل النوم"**[1]، وبما أن المطبخ قد تحول لديها إلى "حجرة نوم" فقد كان من الطبيعي أن يحوي بعض ممتلكاتها الأساسية البسيطة؛ ومن تلك الممتلكات "**القبقاب الذي وضعته وراء باب المطبخ"**[2]، ومنها أيضا "**الدولاب الصغير الذي تضع فيه "سيدة" ثيابها"**[3].

كما شهد "المطبخ" - كخلفية مكانية - نقطة البداية في تمرد "سيدة" ورغبتها في الانفكاك من ربقة الاستخدام والتقيد بالأوامر؛ فبعد أن لامتها سيدتها بقسوة للمرة الأولى على التأخر خارج البيت دون إذن "**دخلت "سيدة" إلى المطبخ وقد تسرب إلى نفسها إحساس بالتمرد والسخط، لم يكن ما قيل لها جديدا عليها، ولكن الجديد كان في نفسها؛ كان في الغلالة التي نسجها "علام" بعرضه، والتي سلطت ضوءا كاشفًا على ما يمكن أن يمنحها إياه طريقها الخاص إلى مستقبلها؛ طريق السيادة، طريق السلطان على منطقة نفوذ مهما ضاقت ومهما تضاءلت فهي قادرة على أن تجعلها سيدة تأمر لا خادمة تطاع"**[4].

كما استخدم "السباعي" - كعادته - "المطبخ" وسيلةً لإظهار الفرق الواضح بين طبقة السادة وطبقة الخدم على أيامه؛ ففي مقابل ما يوحي به وصف منزل الأمير "إسماعيل" بصفة عامة ومائدته بصفة خاصة من فخامة وثراء يؤكد عليهما "السباعي" بين الحين والآخر؛ يأتي وصف "المطبخ" في بيت الريس "عبد الواحد" على النقيض تماما، مظهرا البون الشاسع بين المكانين، يقول "السباعي": "**جلست الأم في مطبخها الضيق على كرسي منخفض وأخذت تدق في جرن خشبي أسود صغير خليطًا من الثوم والكسبرا والملح، وأمامها موقد الغاز يئز من فوقه طاسة سوداء أخذت كتلة السمن التي في قاعها تنصهر في بطء كما تذوب قطعة الجليد في حرارة الشمس"**[5].

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص١٣٦.

(2) نفسه، ص٧٠.

(3) نفسه، ص٢٣١.

(4) نفسه، ص٣٣٧.

(5) رد قلبي: ص٤٠.

### ٧. الحمَّام[١]:

يعد "الحمام" - أو "دورة المياه" - من أكثر مرافق البيت حيوية وضرورة؛ نظرا للحاجة الملحة التي يمثلها بالنسبة لساكني "البيت" كمحل للنظافة والتطهر؛ ولذا فقد كان "الحمام" أحد أهم المتطلبات البديهية التي يبتغيها المرء في البيت الذي يتمناه لنفسه؛ فكان من ضمن أقصى أماني "سيدة" في بيتها الذي تحلم به وجود "**حمام لها وحدها**"[٢].

وقد ورد ذكر "الحمام" في مواطن كثيرة من روايات "السباعي"؛ كان أكثرها متمثلاً في مشاهد الوصف العام للبيت؛ فلا يكاد يمر وصف بيت واحد دون ذكر "الحمام" ضمن مرافقه؛ ومن تلك المشاهد قول "السباعي": "**وقفت "سيدة" في حجرة الجلوس التي أفضى إليها الباب؛ كانت بها أريكة ومنضدة ومقعدان كبيران وباب يؤدي إلى حمام وآخر إلى صالة فسيحة**"[٣]، وقوله في موطن آخر: "**الدور الثاني الذي احتوى على غرفة النوم والحمام**"[٤].

كما جاء "الحمام" في مواطن كثيرة معبرا عن حالة الفقر والعوز التي تعيشها كثير من الأسر في الحارات الشعبية وبيوت الفقراء؛ ظهر ذلك من خلال عيني "شوشة" السقا التي استغلها "السباعي" من خلال عمله بالسقاية ليقتحم العديد من حمامات تلك الأسر التي كانت في معظمها عتيقة مظلمة: "**عبر الدهليز <u>المظلم</u> المفضي إلى الحمام، وبحاسة التوجيه - إذ <u>كان النظر متعذرا تماما</u> - أخذ في ملء الأزيار والصفائح والطشت وغيرها من مستودعات الميه الخالية**"[٥].

ولم تكن "دورة مياه" السقا نفسه أفضل حالاً من غيرها؛ حيث "**كانت دورة المياه لا تزيد على طرقتين؛ إحداهما: مرحاض وحمام، والأخرى: مطبخ، وكان <u>ليلهما نهار ونهارهما ليل</u>** [كذا]، **<u>فما كان الضوء يعرف سبيله إليهما</u> إلا من نافذة عالية تطل على المنور ذات قضبان حديدية كأنها نوافذ السجون، <u>وكان بياض الجدران منهارا من نضح المياه</u>، وقد <u>ظهر شق متعرج واضح عميق في الجدار المواجه للباب</u> كأنه هابط من علٍ نتيجةً لمياه دائمة النز في الطابق العلوي**"[٦].

كما كان ذلك الوضع السابق أيضا هو نفس وضع "الحمام" في بيت الريس "عبد الواحد" العامل الفقير في حديقة قصر الأمير "إسماعيل"؛ وذلك قبل أن يرتقي به الحال فينتقل بأسرته إلى بيت أكثر ملاءمة لمظهر ولديه الضابطين: "**دخل "علي" في الحمام الذي لم تُفلح <u>الطاقة في أعلاه</u> في تبديد <u>الظلمة المخيمة عليه في رابعة النهار</u>**"[٧].

---

(١) الحمام: ما يغْتَسلُ فيه. (ج) حمامات. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٢٠٠.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٣٤.

(٣) نفسه، ص١٨٥.

(٤) فديتك يا ليلى: ص٣٩.

(٥) السقا مات: ص٢١.

(٦) نفسه، ص٩٥.

(٧) رد قلبي: ص٥٢.

وقد كان الأمر مختلفًا بالنسبة لبعض بيوت الطبقة الاجتماعية الثرية والمرفهة؛ حيث تحول "الحمام" إلى محل للاسترخاء والتخلص من الإرهاق الجسمي والذهني؛ وذلك بفضل أدواته التي أضفت عليه نوعا من "المنزلية" - إن جاز التعبير - بعد أن كانت طبيعته أقرب إلى طبيعة الأماكن المهجورة غير المرغوب في إطالة المكوث بها: "**استلقى "سامي" في الماء الساخن والبخار يتصاعد من حوله وأغمض عينيه وأرخى أعصابه وأحس كأن كل شيء من حوله قد سكن واسترخى، وحاول جهده أن يمسك بذهنه ليضع به وسط ذاك السكون والاسترخاء فلا يجعله يفلت منه ليشرد به ويجره بعيدا إلى المتاعب والمشكلات والهموم، واستكان الذهن فأغفى وتمطى ولم يحاول أن يتعدى ذلك النطاق المريح في البيت الهادئ... والبخار المتكاثف بين جدران الحمام**"[(١)].

كذلك كان "الحمام" في بيت الأستاذ "محمد السمادوني" بسعته ونظافته باعثًا على الشعور بالراحة الوقتية بالنسبة لـ"سيدة"، بعد ما لاقته من عناء مقيم في "حمام" مخدومتها "أم عباس": "**استقرت "سيدة" في الحمام؛ إنه حمام متسع نظيف ذو سقف أشبه بالقبة تطل منه فتحات زجاجية ملونة، وأطلقت "سيدة" تنهيدة راحة طويلة**"[(٢)].

كان "الحمام" كذلك معادلاً موضوعيا - في بعض الأحيان - للخدمة الواجبة على المرأة الشرقية تجاه زوجها؛ فقد فرض المجتمع على "سيدة" - حسب ما رأته من حكم المحكمة عليها بالطاعة لصالح زوجها "عباس" - بأن "**تعد له العشاء، وتسخن الحمام، وترقد بجواره**"[(٣)].

ورغم ما رأته "سيدة" من مذلة في "تسخين الحمام" لمن هو في مثل أخلاق "عباس"؛ فقد رأته أخريات نوعا من الخدمة الذاتية الممتعة لمن يحبونهن؛ فـ"كريمة" تخاطب "عليا" قائلة: "**- قم وأبدل ملابسك، سأعد لك حماما ساخنًا يزيل عنك متاعب اليوم... وأذابت حرارة حماسها جليد همومه، وبددت رغبتها الأكيدة في الإمتاع والاستمتاع غيوم الضيق وسحب القلق التي أحاطت به، وأحس بحاجته إلى كل ما أعدت له**"[(٤)]، وقد كان الرجل يرى في مثل ذلك مزية من مزايا المرأة التي يحبها فـ"علي" يرى أن "**خير ما فيها هي أنها تعرف دائما ما يحتاج إليه**"[(٥)].

وقريب من موقف "كريمة" موقف "هدى نور الدين" وإن كان أكثر استطرادا وميلاً إلى التفصيل، كما حل "الحمام" فيه خلفية لبعض مظاهر الحب الرقيق بأجوائه الرومانسية بين كل من "هدى" و"سامي": "**عبرت "هدى" القاعة إلى الحمام، ووقفت أمام أسطوانة (البوتاجاز) وأدارت المفتاح، ثم حركت يد الجهاز وأشعلت الثقاب ووضعته داخل الفتحة، ثم مدت يدها ففتحت صنبور المياه**

---

(١) جفت الدموع: ص٣٦٩.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٧.

(٣) نفسه، ص٦٨٣.

(٤) رد قلبي: ص٦٢٧، ٦٢٨.

(٥) نفسه، ص٦٢٨.

**الساخن فتدفقت المياه وأشعلت الجهاز. ونظرت "هدى" إلى البخار المتصاعد من المياه المتدفقة في (البانيو) وقالت ضاحكة وهي تضع السدادة في (البانيو): - هي شغلانة يا أستاذ؟! لقد جهز الحمام، بعد برهة سيمتلئ (البانيو) وتستطيع أن تبلبط فيه كما تشاء حتى أكون قد أعددت الطعام. - غير معقول. - اسمع الكلام. - لا أريدك أن تتعبي. - قلت لك: إن هذه أشياء لا تتعبني أبدا؛ إنها تمتعني، كم مرة تظن الفرصة ستتاح لي لكي أخدمك وأتصرف معك كأنك ملكي؟!"**(1).

وبعد أن قامت "هدى" بدورها في تقديم تلك الخدمة الممتعة - حسب تصريحها - أخذت تبدي أسباب استمتاعها بذلك من خلال حوار رومانسي بين كل منهما اتخذ من "الحمام" خلفية له: **"ضمته إليها ثم همست في أذنه: - إنها فرصة العمر فدعني أستمتع بها كاملة، دعني أحميك وأطعمك وأريحك، دعني أنسى أن أحدا سينزعك مني مرة ثانية، دعني أتصرف كأني أعيش معك أبدا. - ولكنك ستعيشين معي أبدا. - أحلام وأمانٍ دعنا نصدقها ونستمتع بها، دعني أعيش معك حياتي في هذه الأيام، إن المرء لا يعيش حياته مرتين. وضمها "سامي" إلى صدره في لهفة قائلاً: - بل سنعيشها مائة مرة! وتركت "هدى" نفسها تسترخي على صدره وصوت المياه يتدفق من الصنبور مثيرا طبقة من الضباب أخذت تنتشر في أنحاء الحمام تاركة على جدرانه طبقة من البخار المتكاثف كأنه العرق. وانفلتت "هدى" من بين ذراعيه قائلة: - عندما تنتهي من الحمام ناد علي"**(2).

ومن الملاحظ على الشاهدين الأخيرين أنهما كانا لحالتي "عشق"؛ فقد كانت المرأتين فيهما غير متزوجتين؛ ولم يكن لديهما أية التزامات قسرية - أو حتى أدبية - تجاه من أحبتاهما، وإنما صدرت تلك الخدمة منهما بصورة طوعية مجانية، وعلى سبيل "الإمتاع والاستمتاع" - كما ذكر "السباعي" في أحد الشاهدين - ولم تمثل باعثًا على الضيق بتلك العلاقة، بينما كان الضيق بمثل هذه الخدمة صادرا من زوجة عليها واجبات شرعية رأى المجتمع أنها واجبة النفاذ، في مقابل حقوق - شرعية أيضا - لم يكن نفس ذلك المجتمع ليساعدها في الحصول عليها(3).

كان "الحمام" كذلك شاهدا على بعض مظاهر تهتك "حسين" ومجونه، بالإضافة إلى "الغناء" وبعض الأمور التي يمكن أن نصنفها تحت "طقوس الحمام" الخاصة، وما كانت تمثله تلك الطقوس من مثير للانتعاش والسعادة له ولأخيه "علي"؛ **"خلع "حسين" ملابسه واتجه إلى الحمام عاريا عن الملابس، وصاح به "علي" ناهرا: - ما هذا؟! ضع عليك شيئًا يسترك، إن المرأة قد تراك! - لا تحمل همها إنها منا وعلينا لقد عودتها على ذلك! ووقف "حسين" تحت الدش رافعا عقيرته بالغناء رغم صوته النشاز، ولم يملك**

---

(1) جفت الدموع: ص٣٦٧، ٣٦٨.

(2) نفسه، ص٣٦٨.

(3) ستتعرض الدراسة لمناقشة بعض عناصر هذه القضية بصورة أكثر تفصيلاً في فصل "المكان والمـرأة"؛ إن شاء ا تعالى، انظر: ص٢٦٧ من هذه الدراسة.

**"علي" إلا أن يدندن نفس الأغنية بنغمتها الصحيحة كما كانا يفعلان دائما؛ حيث يشعر "حسين" أنه يغني جيدا ما دام "علي" يغني معه، فإذا توقف "علي" اكتشف "حسين" نشاز نغمته! وانتهى "حسين" من الحمام، وتبعه "علي" مستورا بالطبع، وأحس من الحمام ومن تهريج "حسين" بشيء من الانتعاش أضاع الكثير من شروده وخفف من تفكيره القلق المهموم، وجلس "حسين" يمشط رأسه ويغرقها بالبريل كريم"**[1].

أما "الحمام" بالنسبة لـ"سيدة" فقد كان مجرد محل لمظهر آخر من مظاهر تعاستها ومعاندة الحياة لها، فصار منبعا من منابع ضيقها باستغلال الآخرين وخدمتها القسرية لهم:

**"ذهبت "سيدة" إلى الحمام، وجرت كرسي الحمام المنخفض تجاه الصفيحة الملأى بالمياه المحملة على حمالة الوابور، ودفعت يدها في الصفيحة تجس المياه، ثم انحنت على الوابور تسنده بيسراها وتدفع بالكباس مرة بعد أخرى في حركة سريعة إلى باطنه، ولم يزد الاشتعال ولا علا صوت الوابور، فخرجت تحضر الإبرة لتسليكه... وانحنت "سيدة" على الوابور تدفع بالإبرة الرفيعة في ثقب (الفونيه) وأدخلت الإبرة وأخرجتها في الثقب بضع مرات، وانطفأت شعلة النار واندفع الدخان متكاثفًا أسفل الصفيحة، وأسرعت "سيدة" توقد الكبريت، ولم يشتعل العود، فأخرجت عودا آخر وقد أصابها القلق؛ خوفًا من أن يخرج الجاز من فتحة (الفونيه) وتضطر إلى إنزال الصفيحة لإشعال الوابور من جديد، أسرعي يا "سيدة" فلن تغفر لك "أم عباس" هذه العَطلة، وهي تريد أن تزيل آثار الحلاوة من فوق جسدها! واشتعل عود الكبريت وأسرعت "سيدة" تدفعه في الوابور، واندفعت النيران تئز بقوة"**[2].

(١) رد قلبي: ص٥٠٧.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص١١٥، ١١٦.

**٨. النافذة**[١]:

تعد "النافذة" - وهي في ذلك مثلها مثل "الشرفة" و"السطح" - أحد أهم الأماكن التي تمثل صلة بين داخل البيت وخارجه؛ وذلك لأنها من أقرب منافذ البيت على العالم الخارجي هي الأخرى؛ فـ"النافذة" تعد وسيلة "**تلغي المسافات والحدود**"[٢] من خلال تمكينها لساكني البيت من الاطلاع على ما يدور خارجه، كما أنها - أيضا - تعد "**نقطة تلاق بين الداخل والخارج**"[٣]؛ تمنح ساكنيهما (الداخل والخارج) قدرة على تواصل من نوعٍ ما دون أن يفارق كل منهما مكانه، وتمنح ساكن الداخل خصوصا "**التواصل الإنساني غير المتحقق وغير الممكن فعليا مع ذلك العالم خارج البيت**"[٤]، كما تمثل "النافذة" أيضا "**توسيعا وإضافة للمكان**"[٥]؛ يتوفر ذلك من خلال قدرتها على إضفاء أبعاد أخرى على المكان ومنحه عمقًا يسمح بإحضار العديد من المناظر والمرئيات من خارج البيت إلى داخله.

وقد وردت "النافذة" كمجرد مفردة في كثير من مشاهد الوصف العام للبيت؛ كقول "السباعي": "**ألقت "سيدة" نظرة خاطفة على المكان فوجدت صالة فسيحة تتوسطها كنبة وبضعة مقاعد أسيوطي وفي المواجهة نافذة تطل على مَنْوَر**"[٦]، كما اهتم "السباعي" بتلك المفردة بصورة واضحة، وظهرت تلك الميزات التي تتميز بها في عدد من النصوص الروائية في رواياته.

ومن أبرز تلك الميزات التي عرضها كونها تمثل "**نقطة تلاق بين الداخل والخارج**" من خلال التواصل الذي كان يتم أحيانًا بين ساكني البيوت بعضهم البعض، وأحيانًا أخرى بين ساكني البيوت والمارين بالحارة؛ وهي في ذلك تعد "**وسيلة لدرء إحساس بعض النساء بالوحشة التي قد يشعرن بها أثناء وجودهن وحيدات داخل البيت**"[٧]؛ ومن أكثر تلك المشاهد تعبيرا ذلك المشهد بين "أم عباس" و"سيدة" من ناحية وبين "أم عباس" و"أم رشوان" من ناحية ثانية: "**دخلت "سيدة" الزقاق واقتربت من باب البيت ووجدت "أم عباس" تطل من النافذة تحدث جارتها "أم رشوان"، ولم تكد تلمحها حتى صاحت بها: - لسه بدري! كنت فين يا بت المدة دي كلها؟ - كنت.. كنت.. كان عند البقال زحمة. كان يجب أن تذكر أنها غابت وكان يجب أن تضع العذر على طرف لسانها؛ فـ"أم عباس" لا تقبل التردد ولا تنتظر حتى**

---

(١) النافذَةُ: الشباك في الجِدار ينْفُذُ منه الضوء والهواء إلى الحجرة (محدثة). (ج) نَوافذُ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٩٣٩.

(٢) دلالات المكان في روايات جمال الغيطاني: مرجع سابق، ص٨٧.

(٣) خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، العدد (٨٣)، سلسلة "كتاب الريـاض الشـهري"، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٠، ص١٧٠.

(٤) حسين حمودة: في غياب الحديقة.. حول متصل (الزمان/ المكان) في روايات نجيب محفوظ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، ص١٥٧.

(٥) دلالات المكان في روايات جمال الغيطاني: مرجع سابق، ص٨٩.

(٦) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٩٠.

(٧) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٥٧.

**يخرج العذر من شفتيها إذا ما تلجلجت، بل تناولها الكف في لمح البرق! ونفعها أن "أم عباس" في النافذة وهي على الباب، وأنها منهمكة في الحديث مع "أم رشوان"، وأن المرأتين تتبادلان الشكوى واغتياب الغير! سمعت "أم عباس" تردد: - الولية الفرشانة "زهرة" قلت لها تأخذني معها وهي ذاهبة إلى محل "عبد الرازق" بتاع المانيفاتورة أشتري حتتين (كريشة) استخسرت تفوت. وأجابتها "أم رشوان" ببساطة: - أصلها غيارة قوي ما تحبش الخير لحد أبدا. - يا ختي هو أنا كنت حاخد منها حاجة؟! غيرش الراجل اللي على البنك يعرفها ويعملها خاطر ويحوش لها الفضلات ويديها لها بسعر التراب. - لازم بتشوفه من وراء صاحب المحل. - يمكن يا ختي ما تستبعديش عليها حاجة أبدا"**[1].

كما كانت "النافذة" وسيلة "عباس" للتواصل مع الشرطي الذي جلب له ابنه بناء على حكم المحكمة؛ حيث لم يضع "عباس" - من خلال هذا المشهد الذي يوحي بنوع من الاستعلاء المكاني والنفسي - الفرصة المواتية لإذلال "سيدة" بتذكيرها بإنفاذه لتهديده لها بحرمانها من وليدها؛ فـ "**أطل "عباس" من النافذة وقد غطى رأسه بطاقية صوف حتى أذنيه، ولم يكد يرى "سيدة" حتى صاح: - الحرمة دي جاية ليه يا شاويش؟! - أرادت أن تجيء مع الصبي. - الحكم بضم الصبي وحده يا شاويش، الحرمة لا تلزمنا! ونظر العسكري إلى "سيدة" في غيظ ثم قال: - قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد! الحكم صادر بضم الصبي يا حرمة، اتفضلي أنت. وصاح "عباس" بالعسكري: - سأنزل حالاً لآخذ الصبي"**[2].

ومن تلك الميزات التي وردت في روايات "السباعي" - أيضا - قدرة "النافذة" على أن "**<u>تلغي المسافات والحدود</u>**"؛ فتمكن ساكني الداخل من متابعة الأحداث التي تتم في نطاق الخارج دون الاضطرار إلى التواجد جسديا بموقع تلك الأحداث؛ وهي بذلك تحقق "**إمكانًا للوعي بما يدور خارج البيت وجسرا للتفاعل مع وقائع شتى**"[3]؛ وقد وردت أغلب الشواهد في هذا المجال من خلال إيضاح قدرة من بالداخل - من خلال "النافذة" - على معرفة القادم من خارج البيت: "**أطلت "هناء" من وراء زجاج النافذة فأبصرت بعربة "فؤاد" (المرسيدس) تقف بباب الحديقة، ثم أبصرته وقد اجتاز ممر الحديقة ووقف أمام الباب الداخلي**"[4].

ومن إلغاء "النافذة" للمسافات والحدود كذلك نقلها لحركات وأحداث الخارج؛ فغالبا ما كانت تستشعر الشخصيات حركة النسيم أو عبق الرياحين من خلال "النافذة" "**كان الوقت في آخر الصيف ونسمات الخريف تهب من النافذة المطلة على فسحة صغيرة على السطح**"[5]، وفي مشهد آخر: "**بشائر نسمات الليل الرطبة قد أخذت تهب من النافذة البحرية المواجهة للفراش فتحرك ستائرها (الأورجاندى) برفق وخفة، وعبق الياسمينة المتسلقة على حافة الشرفة الشرقية المجاورة للفراش يتصاعد إلى الغرفة في موجات خفيفة متباعدة**"[6].

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٣٥، ١٣٦.

(٢) نفسه، ص٧٤٢، ٧٤٣.

(٣) في غياب الحديقة: ص١٥٨.

(٤) جفت الدموع: ص١٧٨.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٧٣.

(٦) نادية: ص٧٩.

وقد عبرت بعض شخصيات "السباعي" عن عشقها لتلك الوظيفة التي تقوم بها "النافذة"؛ فتخبرنا "سهير" عن أكثر الأشياء إثارة لسعادتها بسبب العودة إلى البيت بقولها: "**سأعود إلى حجرتي بأزهار الياسمين تتسلق النافذة والنسمة تسري في فروع الشجرة الكبيرة فتهمس بوشوشة حبيبة**"[1]، كما تخبرنا كذلك بأن أول ما لفت نظرها لدى عودتها إلى البيت من رحلتها العلاجية الطويلة هو "**الياسمينة التي تعلو نافذتي**"[2].

ومن تلك الميزات أن النافذة مثلت "**توسيعا وإضافة للمكان**"؛ فسمحت بتمدد المكان ومكنت أعين الشخصيات الروائية من التمتع بأماكن إضافية: "**أقبل الصيف وأنا راقدة في فراشي أرقب من نافذتي القباب والمآذن المنتشرة تحت سطح الجبل، تتخللها أشجار الحور الباسقة حتى يلفها فلا يبقى منها غير أضواء اللافتات الملونة وأنوار النوافذ**"[3].

أما "نهى" اللاجئة الفلسطينية في بيت الضابط "إبراهيم"؛ فقد مثلت "النافذة" بالنسبة لها وسيلة - ليس فقط للتوسعة والإضافة إلى المكان - وإنما لإحضار وطنها إلى المكان واستشراف العودة إليه؛ "**جلست "نهى"... قابعة في مجلسها المعتاد وراء النافذة الزجاجية العريضة؛ التي تُبدي لها الصورة العريضة البراقة كل فجر، صورة الشمس المشرقة المتصاعدة من وراء الربوة بين النخيل، تحمل لعينيها النور والإشراق، وتحمل لذهنها الآمال الحلوة، وترسم لها "طريق العودة"، وتعيد الوطن الضائع والأهل المشردين**"[4].

ويدخل تحت الإضافة للمكان ما أدته "النافذة" من دور هام في إضاءة مرافق البيت الأخرى، خاصة في الأزمنة المتقدمة التي افتقر الناس فيها إلى الإضاءة الكهربائية؛ ومن تلك المرافق "دورة المياه": "**كانت دورة المياه لا تزيد على طرقتين؛ إحداهما: مرحاض وحمام، والأخرى: مطبخ، وكان ليلهما نهار ونهارهما ليل** [كذا]، **فما كان الضوء يعرف سبيله إليهما إلا من نافذة عالية تطل على المنور ذات قضبان حديدية كأنها نوافذ السجون**"[5].

ومن المواقف التي أطلت فيها "النافذة" بصورة واضحة كخلفية للأحداث؛ مشهد جنازة "جابر" والد "سيدة" الذي شاهدته "سيدة" الطفلة من خلال "النافذة"؛ فمثلت تلك المشاهدة بالنسبة لها المرة الأولى التي تدرك فيها أن الموت يمكن أن يقترب منها بشدة، وأنها يمكن أن تتحول إلى مادة للتسلية والمشاهدة بدورها هي الأخرى: "**من النافذة السفلى لمحت "سيدة" الصندوق الخشبي الفارغ؛ هذا هو الشيء الذي حملوا فيه كل من ماتوا، وضعوهم كلهم في مثل هذا**

---

(١) ليل له آخر: ص١٤٤.

(٢) نفسه، ص١٦٨.

(٣) نفسه، ص٤٦، ٤٧.

(٤) طريق العودة: ص١٨٨.

(٥) السقا مات: ص٩٥.

**الصندوق ولفعوهم على أكتافهم وطاروا بهم وعادوا خفافًا وكأنهم أزاحوا عبئًا من فوق أكتافهم! وأبوك يا "سيدة" سيوضع هنا وسيرمحون به إلى حيث لا رجعة... ومن النافذة أبصرت الصبية والبنات يتجمعون ليتسلوا بمشاهدة المنظر كما كانت تفعل هي"**[1].

من أبرز الوظائف التي أدتها "النافذة" في مواطن أخرى كذلك؛ كونها منفذًا ومخرجا استغله المحبون والعاشقون وتمكنوا عن طريقه من التواصل - ولو بصورة جزئية كاستخدام الإشارة مثلاً- والتواعد بعيدا عن تسلط الأهل أو رقابتهم؛ وقد مثلت "النافذة" بذلك "**وسيلة للالتقاء وللتعارف وللاتصال وللمواعدة**"[2]؛ ومن أبرز الشواهد على ذلك ما كان يفعله "حمدي" مع صديقة أخته "صفاء"، التي كان يتخذ الذرائع للوصول إليها ولو عن طريق خداعها بمرض أخته الكاذب: "**جلس "حمدي" في حجرته... ثم فتح النافذة فتسللت منها أشعة الشمس الهابطة تفترش أرض الغرفة... وتطلع "حمدي" إلى نافذة في الدور العلوي من الجناح الآخر من البيت... وبدا بصره مشدودا إلى النافذة كأنه ينتظر من وراءها شيئًا، ومر الوقت به وهو في وقفته الصامتة المترقبة... وهم بأن يترك النافذة عندما سمع شيش النافذة المقابلة يفتح، ثم أبصر بشبح يقف وراء النافذة ثم يرفع يده ملوحا في رقة، وانفرجت أسارير "حمدي" ورفع يده يرد التحية، ثم أشار بيده إلى أسفل، وهز الشبح رأسه متسائلاً، فهتف "حمدي": - ألن تزوري "سميحة"؟ وردت "صفاء": الوقت اتأخر، سأزورها غدا بعد أن أعود من المدرسة. - لماذا لا تزورينها اليوم؟ وترددت "صفاء" برهة؛ فعاد "حمدي" يقول في إلحاح: - إنها متعَبة. - حقيقة؟ - أجل. - إذن سأخبر نينة وآتي إليها حالاً"**[3].

وانطلاقًا من تلك الوظيفة السابقة التي أدتها "النافذة" باقتدار؛ فقد أضحت - هي بذاتها - معادلاً موضوعيا مكانيا - إن جاز التعبير - لهذا الحب ولهذا المحبوب؛ حيث صارت مثيرا لذكرى الحب الضائع وظلاً لصورة الحبيب المفقود؛ ولذا فقد ألحت صورة المحبوب بصورة واضحة على ذهن "حمدي" في وقفته الحزينة على سطح منزلهم الجديد الذي انتقلوا إليه بعيدا عن جوار المحبوب؛ وهو يرقب أشعة الشمس الغاربة: "**نافذة البيت المهجور تحوم في ذهنه؛ علها تجد مكانها في مغرب الشمس، والذهن يتصيد بها شبح الغائب يفلت منه تارة ويطل عليه أخرى**"[4].

وكما كانت "النافذة" وسيلة من وسائل التواصل بين المحبين في حالة الحب الرومانسي العفيف؛ كانت كذلك وسيلة للتواصل - بصورة جزئية أيضا - في حالة الإثارة الجسدية والاستدعاء من طرف، في مقابل التطفل والرغبة من الطرف الآخر: "**لقد كانت جارتي العزيزة التي يجري في عروقها ماء الشياطين تهاجمني بلا رفق ولا هوادة... أقف في النافذة فأجدها على أهبة الهجوم، ويبدأ هجومها دائما بخلع الفستان، ثم يستمر بعد ذلك بطريقتين؛ الطريقة الأولى: الجمباز،**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٢، ٦٣.

(٢) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٥٨.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٢١٥، ٢١٦.

(٤) نفسه، ص٢٩٨.

**والثانية: طريقة القراءة؛ أما الأولى فالجارة العزيزة اللذيذة لا تكاد تخلع الفستان حتّى تتوارى وراء (برفان) قصير لا يبدو منه سوى رأسها وكتفيها، ثم تنهمك في خلع بقية ملابسها وهي تنعم علي بين آونة وأخرى بابتسامة تبل حرارتي وتهدئ من ثائرتي، وبعد لحظات تخرج إلي وقد ارتدت (شورت) و(بلوزة) حرير، وتبدأ الجارة بعد ذلك في اللعب والقفز والانحناء والالتواء مسلطة علي ما لديها من أسلحة وقنابل ومدافع! أما الطريقة الثانية؛ طريقة القراءة، فهي لا تكاد تخلع فستانها حتى تستلقي على الفراش وتأخذ في القراءة، وهي في قراءتها لا تقرأ كبقية عباد ا ، بل تتقلب وتتلوى وتتثنّى وتتمطى! ثم تلقي بالكتاب فترة لتمسك بقطة صغيرة تحتضنها وتقبلها. ولا أجد أنا في النهاية خيرا من الانسحاب من النافذة عائدا إلى قواعدي سالما أو غير سالم! كانت الجارة ولا شك تستدعيني، ولم يكن هناك أحب إلى من أن أسلم إليها نفسي رافعا الراية البيضاء، ولو لم يكن بنفسي رغبة فيها وتشوق إليها لأغلقت النافذة وكفيت نفسي شر القتال، ولما تُركت رابضا وراء النافذة أُصلى نيران العيون ولهب الشفاه"**[1].

وردت "النافذة" كذلك باعتبارها إحدى وسائل الفرار من الحبس؛ وذلك من خلال صورة ساخرة رسمها "السباعي" لبطله في "أرض النفاق" حين حبسه أخوه في غرفته اعتقادا منه بجنونه؛ وقد استغل "السباعي" ذلك المشهد في إظهار المفارقة الواضحة بين حال البطل قبل أن يتناول مسحوق الشجاعة وبعد أن تناوله: **"كان من العبث أن أحاول الخروج من الباب؛ فقد أحكم أخي غلقه، وكانت أي محاولة أبذلها ستثير ضجة تنبه أهل الدار، وعلى ذلك فلم يبق أمامي سوى النزول من النافذة، النزول من النافذة؟! أنا أفكر في النزول من نافذة الحجرة الكائنة في الدور الثاني؟! ولم لا؟ هذا شيء كان يتعذر علي عمله فيما مضى، أما الآن وأنا الرجل الشجاع فلا أظنه بالمتعذر علي النزول من نافذة الدور التاسع! وهكذا لم تكد تمضي برهة قصيرة على خروج أخي حتى كنت قد امتطيت النافذة كأني "طرزان"، وبدأت أهبط متسلقًا عمود الشرفة أسفل الحجرة متكئًا بيدي على كورنيش يحيط بالعمود، ولم أكن أشك أن المسألة ستنتهي على خير حال وأني سأصل إلى الأرض سليما حتى بدأ الكورنيش يتهاوى تحت يدي؛ فإذا بيدي تفلت وإذا بي أقطع بقية الطريق إلى الأرض في لمح البصر! سقطت على الأرض، وكانت السقطة سليمة بإذن ا ، ولم يحدث لي منها إلا التواء بسيط في القدم سبب لي بعض العرج! وخرجت من الدار متسللاً وأنا أزك بقدمي"**[2].

---

(١) أرض النفاق: ص٩٦، ٩٧.

(٢) نفسه، ص٩٤.

**٩. الشُرفة[١]:**

تعتبر "الشرفة" واحدة من أهم الأماكن عند "السباعي" التي حملها زخما معنويا في رواياته؛ ظهر في تكرار ورودها بصورة مكثفة؛ وربما يرجع ذلك إلى كونها تمثل صلة بين داخل البيت وخارجه مما يجعلها أهم وأقرب منافذ البيت على العالم الخارجي؛ حيث تُمكن ساكنيه من الاطلاع على ما يدور خارجه متمتعين - في ذات الوقت - بحماية البيت وخصوصيته، ومن هذه الناحية الوظيفية تُعتبر "الشرفة" قريبة الصلة من مفردة "المشربية" في العهود السابقة؛ وتشبهها في كونها أقرب ما تكون إلى "**جزء من عالم نسائي أغلب الأوقات، يشغله بعض الرجال لوقت استثنائي محدود**"[٢]، وقد قامت "الشرفة" بأداء هذه الوظيفة بجدارة وثراء في روايات "السباعي" بالإضافة إلى عدد آخر من الأدوار الجوهرية ستوضحها الدراسة في السطور الآتية.

فمن ناحية اعتبارها منفذًا يمكن من خلاله القيام **باستطلاع ما يحدث خارج المنزل**؛ يأتي مشهد "سهير" حينما بلغها نبأ الانفصال الأليم بين "مصر" و"سوريا" بعد الوحدة التي تطلعت إليها عيون وقلوب كثيرة من أبناء الشعبين، وسماعها باعتقال الضباط المصريين والمعاملة السيئة التي لاقوها؛ فخرجت لاستطلاع الأمر من شرفة منزلهم القريب من موقع القيادة: "**لم أجد في نفسي القدرة على الصبر حتى يحين موعد الإذاعة، وذهبت إلى الشرفة وحاولت أن أستطلع حقيقة ما حدث، وتطلعت بعيني فوجدت المدينة نائمة ترجف في أرجائها أضواء آخر الليل، ولافتات النيون تضيء وتنطفئ في رتابة، وأشجار السرو تعلو في الأفق مع المآذن والقباب، وعربات تمرق بين آونة وأخرى، لم أسمع صوت طلقات ولا أحسست في المدينة النائمة حركة غير طبيعية**"[٣].

أما "عايدة" فقد مثلت "الشرفة" بالنسبة لها وسيلة حاولت عن طريقها معرفة نتيجة اللقاء الذي دار بين ابن خالتها وحبيبها "أحمد" الذي تقدم لخطبتها، وبين والدها ذي الطبع المادي القاسي؛ لأنها لم يكن ليسمح لها بمحاولة استطلاع ذلك من خلال وجودها داخل البيت؛ تقول: "**أسرعتُ إلى الشرفة فوقفت ببابها، ولمحت ظهريهما وهما يتجهان إلى العربة، ثم ركب أبي بعد أن تصافحا، ورأيت "أحمد" يسير في طريقه والعربة تتحرك في طريقها**"[٤].

---

(١) الشرفَةُ: بناء خارج من البيت يستَشْرفُ منه على ما حوله (مج). (ج) شُرفٌ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٤٨٠.

(٢) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٥٦.

(٣) ليل له آخر: ص٥٧٩.

(٤) إنني راحلة: ص١٤٤.

وأما "سيدة" فهي خلال تفكيرها في حل لوضعها هي وابنها مع زوجها العربيد المعاند "عباس" قد "**أطلقت بصرها من خلال الشرفة إلى الطريق ترقب العربات تمرق والمارة يتسكعون**"[1]، وكذلك "حمدي" خلال تفكيره في حبه الضائع ومستقبله غير المحدد الملامح كان "**يقف في الشرفة يرقب الطريق شارد النظرات، تصل إلى آذانه نغمات بدأت تلتصق بكل ما حوله وكأنها تشارك في رسم ظلاله وتحديد معالمه، بائع حمص الشام ينادي بطريقة منغمة: كبشة بمليم يا حمص الشام، وصوت آخر يليه بنغمة أخرى: لذيذة يا عال الجوزية.. يا عال الملبن**"[2].

أما "عايدة" فتنقل لها "الشرفة" صورة قاسية مرعبة لما يحدث في الخارج من مظاهر كونية؛ رغم طبيعيتها، إلا أنها قد ساعدت على ازدياد قلقها وتوترها وخوفها من مستقبلها الغامض، بالإضافة إلى حيرة اعترتها بعد أن هجرت منزل زوجها (الشرعي من وجهة نظر المجتمع/ الخائن من وجهة نظرها) إلى أحضان حبيبها (غير الشرعي من وجهة نظر المجتمع/ المخاص من وجهة نظرها)؛ "**سمعت الريح تصفر، والبحر يهدر، وقطرات الماء الثقيلة تتساقط على زجاج نوافذ الشرفة، وفجأة أضاء في الشرفة ضوء ساطع سرعان ما اختفى ثم أعقبه دوى شديد، وما أظنني قد خفت من قبل من المطر والبرق والرعد ولكن في تلك الظروف القاسية بدت لي تلك الظواهر الطبيعية كأنها جزء من خطة هجومية مخيفة يوشك أن يصوبها إلي القدر**"[3].

كما جاءت "الشرفة" أيضا في عدد من المشاهد كخلفية معبرة عن **<u>القلق والتوتر والانتظار</u>**؛ فـ"سامية" في بداية علاقتها بـ"كمال" وخروجها معه تقلق عليها أمها لعدم تعودها منها على هذا التأخر؛ فتنتظرها في الشرفة قلقة مضطربة، وعند عودة "سامية" "**أبصرت أمها تنتظر في الشرفة، ولم تكد تبصرها حتى هتفت بها: - سامية! لِمَ هذا التأخير؟! كان يجب أن تخبريني أنك ستتأخرين حتى توفري علي هذا القلق وتلك الوساوس**"[4].

أما "سيدة" فقد كانت سببا هي الأخرى في إثارة القلق - بالإضافة إلى الغضب - حين تأخرت عن موعد عودتها إلى منزل الست "أم حمدي" مخدومتها؛ التي كانت تعتبرها كابنتها وبالتالي تعتبر نفسها مسؤولة عن سمعتها، فحين رجعت إلى البيت رأت "**سميحة تقف في الشرفة وقد بدا عليها القلق، ولم تكد تراها حتى هتفت بها: - كنت فين يا "سيدة"؟ - كنت عند "علام" أعيد الزجاجات الفارغة. - كل هذا عند "علام" لقد استغيبتك نينة... ودخلت "سيدة" إلى داخل الشقة فوجدت السيدة تقف بباب الصالة وقد بدا على ملامحها الغضب**"[5].

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٤٩.

(2) نفسه، ص٢٩٨.

(3) إنني راحلة: ص٢٩٨.

(4) بين الأطلال: ص٧٥.

(5) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٣٦.

و"هدى" القلقة على حبيبها "سامي" وما تتعرض له علاقتهما من ضغط على كل منهما من قبل معارفهما خرجت ترقبه من "الشرفة"؛ ولأنه يشعر بنفس مشاعر القلق الممزوج بالحيرة بين حبه لها وتعلقه بها وبين المستقبل الباهر الذي ينتظره بعيدا عنها فقد "**أحس أن شيئًا يدفعه إلى الالتفات إلى أعلى حيث الشرفة المطلة على الطريق، ولمحها تقف هناك، وكانت لأول مرة منذ عرفها تخرج إلى الشرفة لترقبه يسير في الطريق، غير عابئة بما يمكن أن تثيره من انتباه**"(1).

وجاءت "الشرفة" أكثر من مرة باعتبارها مكانًا **يشهد انطلاقة شرارة الحب بين المحبين**؛ فـ"راجية" تعرفت على الموسيقار "إبراهيم" للمرة الأولى من خلال "الشرفة" التي حملت إليها أنغامه؛ "**ذات ليلة... جلست في الشرفة فإذا الألحان السحرية تتسرب إلي أذني خلال النسيم، ولم أكن قد أدرت مفتاح الراديو ولكني اعتقدت أن "سيدة" قد أدارته وتسللت من الحجرة، فحمدت لها فعلتها، وصمت اللحن وطال صمته، فظننت بالجهاز عطلاً ونهضت لإصلاحه، فوجدته مغلقًا، وخُيل إلي أنها قد أغلقته فأدرته ثانية، ولكني لم أسمع سوى نشرات الأخبار، وأغلقت الجهاز وعدت إلى موضعي بالشرفة، ومرة ثانية حملت إلي الريح الألحان العجيبة، وأصابتني رجفة، ونهضت لأرى الجهاز فإذا هو مغلق، وإذا اللحن ما زال يسري، وخرجت إلى الشرفة فإذا هو يأتي إلي متخللاً الأشجار من ناحية البيت المجاور**"(2).

وتخاطب "راجية" "إبراهيم" بعد ذلك في لهجة واضحة مصرحة بأن تلك اللحظة هي البداية الحقيقية لحياتها بعد حياة من البؤس والجفاء عاشتها في ظلال مادية جدها المفْرطة؛ فتقول: "**هذه هي الشرفة التي سمعتك فيها أول مرة، كنت أجلس هنا على هذا المقعد وقد شرد مني الذهن، وسبحت ببصري بين النجوم، ورحت أمسح وجهي في السحب الهشة المتناثرة، عندما حمل إلي النسيم لحنًا عجيبا سرى هادئًا كأنه حفيف الشجر، كانت لحظة خالدة لن أنساها مدى الدهر؛ لأنها بداية حياتي... واخترت الشرفة بعد ذلك معبدا ألجأ إليه لأملأ بالإيمان نفسي**"(3).

وقد ظل هذا ديدنهما بعد ذلك، ووسيلتهما - التي تكاد تكون هي الوحيدة - للتعبير والتواصل فيما بينهما، في ظل الرقابة الصارمة التي يحيطها بها جدها؛ فقد كانت تجلس هي في شرفتها في انتظار أن يبدأ هو في أداء لحنه الذي يكون بمثابة تعبير لها عن حبه ومشاعره الحبيسة تجاهها: "**آويت إلى حجرتي وارتديت ثياب النوم، وخرجت إلى الشرفة، وجلست على مقعدي المريح... وبدأ العزف، وأغمضت عيني، واستسلمت للحن يحملني على أجنحته بعيدا**"(4).

---

(1) جفت الدموع: ص٤٠٧.

(2) فديتك يا ليلى: ص٨٢.

(3) نفسه، ص١٨٦.

(4) نفسه، ص١٢١، ١٢٢.

أما "عايدة" فقد مثلت "الشرفة" بالنسبة لها شاهدا على بداية حب سعيدة وعلى نهايته المؤلمة أيضا، فتقول بعد أن صمم والدها على تزويجها على غير رغبتها من "توتو" بك رغم حبها الشديد لابن خالتها "أحمد": "**وجدت نفسي أنسحب من بين المدعوين وأتجه إلى الشرفة الخلفية المطلة على الجزء الساكن من الحديقة، والتي شهدت ميلاد حبنا عندما رأيته أول مرة بعد تخرجه، وفي الظلمة السائدة رأيت شبحا يستند بمرفقه على حافة الشرفة وقد أولاني ظهره وأخذ يحدق في الأشجار المعتمة، وأصابتني رجفة وهتفتُ بصوت خافت: - "أحمد"! أجل لقد كان هو بعينه "أحمد"، تُرى أي إحساس قد دفعه إلى المجيء إلى الشرفة؟! أيشعر كما أشعر ويحس كما أحس؟ أيريد أن يشهد الشرفة نهاية حب ولد فيها؟! أيريد أن يجعل من المهد لحدا؟!**"[(١)].

و"الشرفة" قد تمثل عالما خاصا بالنسبة لبعض هؤلاء الذين يعيشون حياة كئيبة في الحقيقة على أرض الواقع؛ عالما يحوي حياة أخرى خاصة غير تلك التي يعيشونها؛ حياة مليئة بالمشاعر الودودة المحبة: "**كنت أحيا - كما سبق القول - حياتين: الحياة الآلية الصماء التي أقضيها مع جدي وابن خالتي؛ والتي لا يسعني سوى أن أقبل كل ما فيها برضاء شكلي، والحياة الأخرى المرهفة الذائبة التي أقضيها في الشرفة عندما يخيم الظلام ويبدأ النسيم يحمل إلي ألحانه**"[(٢)]، ونفس تلك النظرة الخاصة تنظرها "عايدة" إلى شرفتها: "**لم يكن أحب إلى نفسي من أن أخلو بها في تلك الشرفة المحببة؛ فأشرد بذهني في عالم جميل من الأوهام، وأطرح عن نفسي أحزانها وأعباءها، وأنطلق بها حرة من قيود المادية التي أعيش فيها والصرامة التي أحاط بها**"[(٣)].

واستكمالاً لدور "الشرفة" في مجال الحب وفي حياة المحبين؛ فقد مثلت مكانًا خاصا يستطيع أن **يلجأ إليه المحبون ليخلوا فيه بأنفسهم** بعيدا عن الأعين المتطفلة فيتسارون فيما بينهم بأشياء يحرصون بشدة على أن لا يطلع عليها الآخرون؛ وهذا ما قرر أن يفعله كل من "محمود" و"منى" بعد طول إقبال وإعراض ووصل وهجر فيما بينهما؛ "**لم نحاول قط أن نفصح عما بداخلنا حتى التقينا في الشرفة ذاك اللقاء العجيب، كنت أجلس مع صاحبتك وثلة من الأصدقاء ذات ليلة، عندما أتيت إلي وأنبأتني أنك ترغبين في أن تسري إلي حديثًا، ونهضت معك وذهبنا إلى الشرفة، لا يقطع علينا خلوتنا سوى همس النسيم واهتزاز الأوراق**"[(٤)].

ومن هذا المنطلق أيضا فضل "أحمد" الجلوس في "الشرفة" الخالية على مشاهدة الأفلام في السينما بما فيها من الأعين الفضولية المتطلعة؛ "**وددت أن نغادر دار السينما ونستبدل بجلستنا فيها جلسة في الشرفة الخضراء المورقة النضرة المزدهرة، وكنت أعلم أن القمر الليلة في تمامه، وأنه يخلع على الشرفة سحرا عجيبا**"[(5)]، وها هي "عايدة" تجاوبه بسرعة ملحوظة في

---

(١) إني راحلة: ص١٩١، ١٩٢.

(٢) فديتك يا ليلى: ص٩٦.

(٣) إني راحلة: ص٢٥.

(٤) بين الأطلال: ص١٠٢.

(5) إني راحلة: ص٥٦.

رغبته تلك حينما سألها "**- ما رأيك في مغادرة السينما؟ - إلى أين؟ - إلى البيت؛ نجلس في الشرفة إياها، وصادف عرضه هوى في نفسي، ولو أنني أوتيت شيئًا من الشجاعة لكنت البادئة بعرضه، وصمت برهة ثم همست به: - هيا بنا**"[(١)].

كما اعتُبرت مجرد الجلسة في "الشرفة" دون حديث أو مناجاة لذة في حد ذاتها؛ ففي شرفة الكوخ الذي لجأ إليه "أحمد "و"عايدة" حينما تقابلا بعد أن فرقت بينهما الحياة تقول "عايدة": "**دلفنا إلى الشرفة الزجاجية المطلة على البحر، وجلسنا متلاصقين على أريكة من القش، وقد أسند رأسي على صدره، ورنا كل منا في صمت إلى ما وراء زجاج الشرفة**"[(٢)].

اعتُبر الجلوس في "الشرفة" والخلوة فيها - كذلك - علاجا لما قد يعتري العلاقة بين المحبين من فتور أو سوء فهم في بعض الأحيان، تقول "عايدة": "**شددته من يده واتجهنا إلى الشرفة، وجلست قبالته، والتقت عينانا ونحن صامتان فترة ليست بالقصيرة، وأحسست بالهموم كلها تذوب بين عينينا، وأخذت سحابة الغضب تنقشع عن وجهه رويدا رويدا**"[(٣)].

استغل "السباعي" "الشرفة" - كذلك - باعتبارها مكانًا استراتيجيا رائعا يمكن من خلاله **وصف المكان سواء من الداخل أو الخارج** مستخدما - في الغالب - عين إحدى شخصياته؛ ومن المشاهد التي وصف فيها "السباعي" داخل المكان انطلاقًا من "الشرفة" ذلك المشهد الذي وصفه من خلال عيني "عايدة"؛ "**كنت أجلس يومذاك في شرفة رحبة كائنة بالدور الأول، بها درج متسع يفضي إلى الحديقة، وقد رصت في أركانها أصص الزرع الأخضر من (فوجير) و(أسبرجس)، وتسلقت على أعمدتها المدادات المزهرة، وتسللت أشعة الشمس الغاربة أرجوانية دامية من خلال المتسلقات؛ فصبغت الشرفة باللون الأحمر**"[(٤)].

ومن المشاهد التي استغل فيها "السباعي" "الشرفة" في وصف خارج المكان بصورة فيها قدر من التفصيل قوله على لسان "سهير": "**مدت "سلمى" يدها إلي تجرني إلى الشرفة العريضة التي تطل على النهر... وبدا "بردى" يمتد أمامنا ينساب من بطن الجبل في اليمين، وقد علت فيه مياه الأمطار المتساقطة من الجبال والتي صبغته بلون أحمر، وهو يسير متمهلاً وسط المدينة وقد بدا الطريق العريض على يساره والأبنية العتيقة على يمينه، وبدا في آخرها مبنى وزارة المعارف بلونه الأحمر والقباب المجاورة له، والأرض الفضاء التي تكدست فيها عربات قديمة، والساحة بعرباتها المتلاحقة وحوانيتها التي لا تهدأ حركتها، وعربات "أبو فروة" تقف بجوار الكوبري، والفندق الذي تزاحمت العربات الفاخرة ببابه الزجاجي العريض، والسينما التي علتها لافتة كبيرة كُتب عليها اسم فيلم مصري ورسم عليها صورة بطله يضم بطلته**"[(٥)].

---

(١)إنني راحلة: ص٥٨.

(٢) نفسه، ص٢٨٥.

(٣) نفسه، ص١٢٥.

(٤) نفسه، ص٢٤، ٢٥.

(٥) ليل له آخر: ص١٨٠، ١٨١.

كما مزج "السباعي" - وذلك هو الغالب على أسلوبه - من خلال "الشرفة" بين نوعي الوصف؛ وصف الداخل ووصف الخارج، ومن أبرزها المشهد التالي: "**خرجت إلى الشرفة... كانت السماء منمقة بسحب الخريف المنشورة في الأفق المحمرة الحواشي الموشاة الأطراف، إيذانًا بمطلع الشمس، وأوراق الشجر قد كسيت بقطرات الندى المتلألئة المتساقطة إلى الأرض كالدموع الصامتة، وأبصال الزنبق تملأ الحديقة، وأعواده المحملة بالزهور البيضاء تتمايل مع هبات النسيم، وأوراق الورد الأحمر متناثرة على الطمي، و(الداليا) تتثاقل زهورها على أغصانها العالية، وحوض الماء الذي أجلسني "أحمد" عليه وغسل لي ساقي فيه تتساقط من صنبوره قطرات الماء**"[1].

استُخدمت "الشرفة" أيضا باعتبارها أحد أهم أماكن **الراحة والاسترخاء بل والركون إلى النوم في بعض الأحيان**؛ فـ"مدحت" بعد يوم عمل طويل وشاق في المستشفى الذي يعمل به عاد إلى منزله فـ"**تمدد على مقعده المريح في الشرفة المطلة على المطار، ولاحت له أشباح الدور في ضوء القمر الباهت تقطع خط الأفق وقد نتأت من بينهما قباب (هليوبوليس بالاس) وبرج (قصر البارون) وبدت أشجار الكافور الضخمة بسور المطار، ومن أسفل الشرفة تصاعدت رائحة زهر البرتقال الذي يملأ حديقة البيت تحملها نسمات (مايو) الدافئة لتشبع الجو بأريجها العطر**"[2].

أما بطل "أرض النفاق" فإنه يقول بعد عودته من عمله مرهقًا: "**خرجتُ إلى الشرفة وتمددتُ في مقعد مريح وأمسكت بإحدى الصحف أستعين بها على طرد النوم، ولكني كنت كالمستجير من الرمضاء بالنار! فلقد ازداد ذهني بالقراءة تبلدا، ووجدت النوم يتسلل إلى أجفاني تسلل الحب إلى القلوب الخالية، وأخذت أنظر إلى الصحيفة فأجد حروفها تتراقص وتترنح وتتداخل وتتشابك، وإذا بي أقرأ منها كلاما هو أبعد ما يكون عن حقيقتها! كلاما من وحي الذهن التائه الحالم، وأحس برأسي يسقط فجأة على صدري أو على كتفي، فأهب من غفوتي وأعود إلى اليقظة والانتباه... وعزمت على أن أخرج للسير خارج الدار، بعد أن أيقنت أنه لا سبيل لمقاومة النوم مع استمرار الاستلقاء على الأريكة في هذا الوضع المريح**"[3].

مثلت "الشرفة" أيضا أحد أبرز أماكن **الاختلاء بالنفس وممارسة التفكير أو أحلام اليقظة**؛ خاصة في حالات الضيق والحزن والشعور بالانهزام النفسي؛ ربما لما تمنحه للشخصية من الشعور بالانفراجة التي يحملها الخروج من المكان المحدود المحاط بالجدران والأسقف إلى مكان مفتوح لا تحده حدود تضيق من مساحته، وظهر ذلك بصورة واضحة في مواقف متعددة مع "عايدة"؛ وذلك نتيجة لطبيعة الظروف القاسية والمتكررة التي واجهتها في حياتها؛ من قسوة أب وفقدان حبيب وخيانة زوج، بالإضافة إلى طبيعة انهزامية وميل إلى العزلة اتسمت بهما بسبب تنشئتها المادية القاسية.

---

(١) إني راحلة: ص١٨٣، ١٨٤.

(٢) نادية: ص٣٩٧.

(٣) أرض النفاق: ص١٠، ١١.

تقول "عايدة" في أحد المواقف: "**عندما عدت إلى الدار وتناولت العشاء وذهبت إلى النوم أحسست برغبة تدفعني إلى الجلوس في الشرفة وإلى أن أفكر كثيرا**"[(١)]. وتقول في موقف آخر: "**نهضت إلى الشرفة أخيرا أناجي النجم، وأستلهم السماء الرحمة وأسألها السلوان، وملأت صدري بنسيم الليل الرطب؛ عله يلاطف حرارتي ويهدئ من ثائرتي**"[(٢)]. وفي موقف ثالث: "**كنت أخلو إلى نفسي - خلال هذه المعمعة من المشاغل - في بعض الأمسيات؛ فأجلس في الشرفة المحبوبة، وأتذكر حديثه عن الأماني التي كان يأمل تحقيقها، والتي يريد أن يعيش بها زمنًا رغدا، ويمعن بي الخيال ويداعبني الأمل، فإذا بي أغرق في أحلام عجيبة**"[(٣)]، وهي مواقف كما يتضح من سياقها تحمل نوعا من الضيق يدفع للاختلاء بالنفس والتفكير بسبب مواقف سيئة تمر بها الشخصية.

و"علي" يلجأ إلى "الشرفة" بعد أن استحال عليه النوم قلقًا وضيقًا بالتفكير في سبب انقطاع "إنجي" عن الرد على رسائله: "**رقد "علي" في فراشه مسهد الجفن عاصف الذهن، تتلاطم أفكاره تلاطم موج استبدت به رياح هوج فلم يعد يستبين منها أمره ولا يميزه، وظل في خضم من الحيرة واليأس والضلالة، وأحس رأسه يكاد ينفجر فتسال من الفراش... نحو الباب المؤدي إلى الشرفة المطل أحد جوانبها على البحر، واتكأ على حافتها محملقًا في الفضاء الداكن بين الماء والسماء... ومضت برهة وهو في وقفته تلك صامت إلا من أنفاس تتردد وفؤاد يصطخب ورأس يضج**"[(٤)].

أما "عمار" فقد أثار ضيقه انتقاد والده لأسلوبه في التعامل مع زبائن المحل على الملأ؛ فترك مائدة الطعام قبل أن ينهي طعامه "**واستلقى على مقعد من القش في الشرفة الخلفية المطلة على الحديقة، ومد ساقيه على سور الشرفة وأسند رأسه على حافة المقعد وأغمض عينيه**"[(5)].

وأما الريس "عبد الواحد" فهو بعد أن طرده الأمير الظالم من منزله الذي يشعر فيه بالألفة و"**يعتبر نفسه قطعة منه**"[(٦)]؛ اضطر لمغادرته إلى منزل آخر اشتراه له ولده "علي"؛ وعاش بقية عمره حزينًا مختليا بنفسه "**على مقعد في شرفة تطل على السكة الحديدية، يسبح ببصره في الفضاء الذي تكاثفت فيه أشجار الموالح المحيطة بقصر القبة**"[(٧)].

وجاءت جلسة "الشرفة" في أكثر من موضع كوسيلة توفر نوعا من **<u>النقاهة والهدوء النفسي للمرضى</u>** باعتبارها منفذًا على المكان المفتوح؛ فالضابط "محمود" بعد أن أُجريت له

---

(١) إنني راحلة: ص٤٧.

(٢) نفسه، ص١٧١.

(٣) نفسه، ص١٧٦.

(٤) رد قلبي: ص٥١٩.

(٥) ابتسامة على شفتيه: ص٢٠.

(٦) رد قلبي: ص٤٨٦.

(٧) نفسه، ص٤٩٠.

العملية الجراحية بنجاح وبمجرد أن بدأ في القدرة على مغادرة الفراش "**جلس في الشرفة يتناول الشاي، وبدت صفحة النيل ملساء تنعكس عليها أشعة الشمس الغاربة، وفي الأفق بدت بعض الأهرامات المدرجة والمداخن والنخيل، وأحس "محمود" بالهدوء يعاوده عقب انفعال الظهيرة**"(١).

ومثلت "الشرفة" كذلك **مجتمعا ذا خصوصية للأصحاب والرفقاء**، يجتمعون فيها بعيدا عن بقية أهل المنزل؛ للمذاكرة أحيانًا، وللسمر وتجاذب أطراف الحديث أحايين أخرى؛ فـ"**حمدي يجلس في انتظار الرفاق يتوافدون للجلوس في الشرفة الواطئة، لا يعرفون طريق البيت من الباب، بل يقبل كل منهم ليقف أسفل البيت ويمد يده إلى الواقف في الشرفة، ويضع قدمه على حافة سور الشرفة السفلي، وبجذبة سريعة يقفز إلى السور ليمتطيه، ثم يهبط منه إلى الداخل!**"(٢)، أما "علي" ورفاق سلاحه الثلاثة فكانت تضمهم حين الاجتماع في بيته "**مائدة صغيرة في الشرفة المطلة على سكة الحديد**"(٣).

وفي النطاق السابق - أيضا - مثلت "الشرفة" مكانًا مثاليا لتجمع الأصحاب بعد تناول الطعام سويا؛ "**انتهينا من الطعام وعدنا إلى الشرفة ثانية... واتخذت مجلسي في ركن الأريكة حيث كنت أقبع قبل الطعام، وبدأت أُعد نفسي لمعاودة الخلوة الضاحكة مع "سلمى"؛ لا سيما وقد منحتنا جلسة الغداء رصيدا طيبا من التندر على جلسائنا من مختلف الأقارب الذين كنا ندعوهم بالتحف! لما نجد فيهم - في شخصياتهم وأحاديثهم وتصرفاتهم وآرائهم - مادةً لا تنفد لفكاهتنا المشتركة**"(٤).

كما استُخدمت "الشرفة" في تلك الفترة الغابرة على نطاق واسع - ولا زالت في غالب الأماكن حتى الآن - **مكانًا مناسبا لنشر الملابس وتجفيفها في الشمس**؛ وذلك باعتبارها أكثر الأماكن - من ناحية المساحة - تعرضا للشمس داخل المنزل، ولا يتجاوزها في ذلك سوى "السطح"، وإن كانت تتميز عنه بكونها أقرب إلى ساكني المنزل وبالتالي أسهل في استغلالها والتعامل معها؛ ومن المشاهد التي ورد فيها ذكر "الشرفة" انطلاقًا من هذه الوظيفة ذلك المشهد بين "نادية" والخادمة: "**تساءلت "نادية" عن (السويتر) قائلة: - هل غسلت (السويتر) البني؟ - من الصبح. - وأين هو؟ - منشور في الشرفة، ولا بد أنه قد جف؛ لأن الشمس تضرب فيها من الصباح. ودخلت "نادية" إلى الشرفة لإحضار (السويتر)**"(٥).

وقد جاءت "الشرفة" في إحدى المرات لدى "السباعي" باعتبارها **مكانًا مناسبا للانتحار!** فكرت فيها "سهير" حينما ألحت على خاطرها الرغبة في التخلص من نفسها؛ بسبب الصراع

(١) العمر لحظة: ص٢٩١، ٢٩٢.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٦٥.

(٣) رد قلبي: ص٦١٠.

(٤) ليل له آخر: ص١٨٥.

(٥) نادية: ص١٠٦.

الذي عانته بعد أن فشلت العملية التي أُجريت لها في قدمها: "**بدأت أفكر في طرق الخلاص وأستعرض وسائل الانتحار التي سمعتها أو قرأتها أو شاهدتها في أفلام السينما! أنبوبة الأسبرو، وصنبور الغاز، والقفز من الشرفة، وقطع الشريان**"[1].

أما **أكثر المشاهد المتعلقة بـ"الشرفة" مأساوية** فهو مشهد احتراق وجه "نادية" حينما اشتعلت النيران بمنزلهم بينما هي في الشرفة، حين حاولت دخول المنزل لإنقاذ والدتها وأختها اعتقادا منها بأن النيران قد اشتعلت بالمنزل كله، فاحترق وجهها وشوه؛ الأمر الذي مثل بالنسبة لها عقدة طاردتها بقية حياتها بعد ذلك؛ "**اندفعت "نادية" من الشرفة على صوت الصراخ لتواجه اللهب، وفوجئت أمامها بسد من النيران يحول بينها وبين الصرخات المتعالية من وراء النيران، ولم تستطع "نادية" أن تدرك حقيقة ما حدث، وبدا لها البيت كله وقد تأججت به النيران، واندفعت بلا وعي وهي تحاول اجتياز النيران لتنقذ أمها وأختها وهي تصيح كالمجنونة: - ماما، "منى"! ماما، "منى"! ولفحها الوهج وأحست بلسعة تُلهب وجهها وذراعيها فتراجعت متأوهة... ومن وراء حاجز النيران سمعت صوت أمها تصيح بها في لهفة: - "نادية"، أين أنت؟ وأجابت "نادية" في صوت مختنق: - ماذا حدث لكم؟ أين "منى"؟ - لا شيء يا "نادية"، نحن بخير... اقفزي أنت من الشرفة... ولم تكن المسافة بعيدة فلم تتردد "نادية" في القفز، ولا سيما بعد أن أبصرت أمها وأختها أمامها بعيدتين عن النيران، وبعد أن أحست بلفح اللهيب يلسع جسدها، وهبطت "نادية" إلى الأرض بعد أن تمزق ثوبها الذي اشتبك في حديد الشرفة، وتلقفتها أمها بين أحضانها وخرت معها راكعة إلى الأرض وقد انهارت أعصابها ووهنت قواها**"[2].

---

(١) ليل له آخر: ص٣٩٩.

(٢) نادية: ص١٠٧، ١٠٨.

**١٠. السُّلم**[(١)]:

يعد "السلم" - أو الدرج كما ورد أحيانًا عند "السباعي" - واحدا من الأماكن التي يمكن أن يطلق عليها "أماكن وسيطة"؛ وهي الأماكن التي لا تمثل غاية مقصودة في حد ذاتها وإنما هي وسيلة لأماكن أخرى، حيث تربط بين مكانين أو عدة أمكنة؛ ولذا فهي أماكن عبور وانتقال وليست أماكن استقرار[(٢)]، ولما كان "السلم" لا يظهر إلا "**متجسدا خلال وقت اجتياز لا وقت إقامة؛ أي عبر فعل انتقال (من/ إلى) لا وقت مكوث (في/ على)**"[(٣)] فقد كان من الطبيعي ألا يأتي كخلفية مكانية لأي من الأحداث ذات الأهمية البالغة في روايات "السباعي" كما هي طبيعته في الحقيقة وعلى أرض الواقع، ورغم تلك الانتقالية التي يمثلها "السلم"؛ فإنه من الممكن - أحيانًا - أن يحتل مكانة المكان المقيم؛ ويظهر ذلك عندما "**يقترن بحدث استثنائي يتأبى على النسيان**"[(٤)]، وقد ورد ذلك في مشهد وحيد ستعرضه الدراسة في موضعه.

وقد ورد "السلم" على عدة أنواع في روايات "السباعي"؛ فهناك "السلم الخارجي" الذي يقع - في الغالب - في مدخل البيت ويكون واسطة للعبور من وإلى البيت، ومن أنواعه أيضا "السلم الخلفي" الذي يقع في نهاية البيت ويفضي - غالبا - إلى حديقة أو ما شابه، وهناك "السلم الداخلي" الذي يربط بين أدوار البيت ومرافقه الداخلية المختلفة، هذا بحسب مكان "السلم"، أما بحسب مادة بنائه - التي كان لها أثر واضح في الدلالة على الحالة الاقتصادية العامة لساكني البيت - فقد كان هناك أنواع منه أيضا؛ منها: "السلم الرخامي" و"السلم الخشبي" و"السلم ذو (الطرابزين) الحديدي".

فمن الشواهد التي وردت فيها أنواع "السلم" بصفة عامة نجد قول "السباعي" في "السلم الخارجي" المؤدي إلى باب البيت: "**اتجهت "آمنة" إلى باب البيت وصعدت السلم ووراءها "سيدة" و"عبده" حتى بلغت باب الشقة**"[(٥)]، وقوله في وصف "السلم الخلفي" لأحد البيوت: "**يقع في نهايته السلم الخلفي المؤدي إلى الحديقة**"[(٦)]، وقوله في وصف "السلم الداخلي": "**ارتقى "سامي" السلم الرخامي إلى الدور الثاني واتجه إلى حجرة المكتب**"[(٧)].

---

(١) السلم: ما يصعد عليه إلى الأمكنة العالية... (ج) سلالِم، وسلاليم. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٤٤٦.

(٢) يرادف "المكان الوسيط" بهذا المعنى ما سماه "شاكر النابلسي": "المكان المسماري"؛ وهو المكان الذي "يأتي ذكره لكي يصل بين مكانين؛ فكأنه المسمار يربط بين جزأين". جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع سابق، ص١٨.

(٣) في غياب الحديقة: ص١٥٩.

(٤) في غياب الحديقة: ص١٥٩.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٤٥، ٧٤٦.

(٦) نادية: ص٥١.

(٧) جفت الدموع: ص٢٣٠.

وقد استغل "السباعي" وصف "السلم" - وما قد يقترن به من أشياء أخرى - في عدة مواضع لإضفاء بعض الدلالات على طبيعة البيت الذي يحتويه؛ وخاصة من الناحية الاقتصادية؛ فيظهر الثراء والفخامة في قوله واصفًا لقصر الأمير "إسماعيل": "**في مواجهة الداخل سلم فخم من خشب "الأرو" وضع عند أوله تمثالان من البرونز؛ أحدهما للأمير، والآخر لأبيه**"(١)، أما القدم وربما الفقر فيظهران في قوله واصفًا أحد البيوت: "**الشرفة المتسعة في الطابق الأول على يسار الداخل قد تآكل سلمها الرخامي وأحاطت به أكوام من صناديق خشبية فارغة**"(٢).

وقد جاء "السلم" في أحد المشاهد باعتباره وسيلة للتعبير عن فرحة الوالد عند عودته إلى البيت محملاً بالرغائب؛ حيث يطرق درجات السلم فرحا كما كان والد "حمدي" يفعل مع أسرته؛ فـ"**قبل أن يعود إلى البيت يبضع مما لذ وطاب ويندفع إلى السلم طارقًا درجاته في عنف واعتداد وفرحة؛ كأنه يقول: أنا قادم؛ افتحوا الأبواب والأذرع واستقبلوني!**"(٣).

أما المشهد الوحيد ذو الأهمية الواضحة والذي اتخذ من "السلم" خلفية له فتحول إلى "**مكان مقيم يتأبى على النسيان**" رابض في عقل "سيدة" وفي ذاكرتها بكثير من تفاصيله الدقيقة الموجِعة؛ فهو مشهد وفاة والدها الحنون "جابر" بصورة مفاجئة؛ مع ما صحبه من افتضاح خيانة زوجة أبيها "دلال" له، هذه الخيانة التي لم تعرف معناها حتى بلغت وأدركت ماذا تعني من خلال تكرر المشهد في ذاكرتها؛ وقد دار هذا المشهد في معظمه على "السلم" قبل أن يدخل الرجال الذين حملوا جثة والدها "جابر" إلى غرفته ويضعوها على سريره.

يقول "السباعي" في ذلك المشهد الطويل على لسان "سيدة": "**سمعت صوت خطى تتزاحم في الفناء وتصعد الدرج، استمرت الأقدام تصعد الدرج متزاحمة ووقفت "سيدة" مسمرة القدمين، وسمعت وقع أقدام "دلال" تقترب من جديد نحو الباب وتصرخ في حدة: - فيه إيه يا بت؟ وأجابت "سيدة" في جزع: - لا أعرف يام. وأخذت طلائع الزحام تبدو على الدرج، وجوه جزعة مكفهرة وصيحات مختلفة غير مفهومة، يا ساتر يا رب! رحمتك يا رب! كلها دعوات تتعلق بالرب والستر والرحمة، ولم تستطع "سيدة" أن تدرك مطلقًا ماذا يمكن أن تعني هذه الصيحات وهذا الحشد المندفع فوق السلم، وأصابها خوف شديد من خطر يوشك أن يطبق عليها، واستدارت نحو الباب لتصيح بـ"دلال": - افتحي يام، ناس كتير طالعين. وانفرج الباب ببطء وبدا وجه "دلال" يطل مستطلعا في خليط من الدهشة والارتياع وهي ما زالت تتساءل: - فيه إيه يا بت؟! ولم تكن هناك حاجة إلى إجابة البنت فقد وصلت إلى مسامعها الصرخات المختلفة المتصاعدة من بير السلم**

---

(١) رد قلبي: ص٣١، ٣٢.

(٢) السقا مات: ص١٠.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٦٢.

**المقتربة من باب الشقة، وقبل أن تفتح "دلال" الباب أو تخرج لاستطلاع الأمر استدارت برأسها وهمست ببضع كلمات وكان إنسان[1] يقف خلفها ثم صاحت "بسيدة": - تحركي يا بت شوفي ماذا جرى. وهمت "سيدة" من جديد بأن تخطو نحو الدرج ولكن الزحام داهمها، والتفتت وراءها لتجد "علي" المبيض يقف على البسطة بجلبابه الطويل وشعره الأشعث المختاط بذقنه ولحيته، لم تعرف من أين نبت فجأة؟! قطعا لم يكن بين الوجوه الصاعدة المتزاحمة على السلم فقد جاء من الخلف، ولكنه لم يلبث أن اختلط فيها وتاه في زحامها، ولم يبد على أحد من المتزاحمين أي اهتمام بأن يعرف من أين جاء أي إنسان فيهم؛ فقد كان اهتمامهم كله موجها إلى شيء يحملونه فوق أكتافهم مغطى بعباءة سوداء، وفجأة انطلقت صرخة مدوية من ورائها وبدت "دلال" وقد تقدمت من الباب إلى بسطة السلم وهي ترفع ذراعيها ممتدين إلى الأمام في حركة متشنجة: يا دهوتي!... ودلف الذين يضعون الحمل على أكتافهم إلى الداخل"**[2]؛ فهذه الأحداث التي ميزت الدراسة أسفلها بخط بما فيها من تفصيل ودقة توحي بما لها من تأثير في شخصية "سيدة" الطفلة بحيث ظلت تتذكرها لفترات طويلة من حياتها.

---

(١) الذي يقتضيه السياق: "كأن إنسانًا".

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٥١- ٥٣.

### ١١. الدهليز[١]:

يعد "الدهليز" - شأنه في ذلك شأن "السلم" - من الأماكن التي يمكن أن يطلق عليها "أماكن وسيطة"[٢]؛ حيث يأتي دائما "**مقترنًا... بوقت قصير؛ هو وقت اجتياز لا وقت مكوث، حاضرا بغيره، منتفي الوجود بحد ذاته، مستمدا مثوله من كونه معبرا؛ صلة بين مكانين**"[٣]؛ ولذا لم يكن له وجود في الأحداث ذات الأهمية البالغة في روايات "السباعي" هو الآخر.

ومن خلال الاطلاع على التعريف اللغوي للدهليز يتضح أن فيه نوعا من التخصيص؛ إذ يحده بجعله واسطة بين "الباب" و"الدار"، بينما يعرفه أحد النقاد بأنه "**نوع من الأمكنة يكون بين المسار والمصب**"[٤]؛ مما يجعله أكثر تنوعا - كما هي حقيقته على أرض الواقع - ورابطًا بين كثير من الأمكنة بحسب ما يمكن أن يقع عليه وصف "المسار" أو وصف "المصب"، وإن كان في النهاية لا يخرج عن كونه واسطة بين مكانين اثنين؛ وتعد هذه الصفة من أبرز صفات "الدهليز" الملاصقة له في روايات "السباعي"، يليها في ذلك صفتان أخريان لا تكادان تنفكان عنه أيضا؛ وهما: الظلمة والرطوبة؛ فغالبا ما "**يكون الدهليز... مظلما ورطبا**"[٥].

ووفقًا للصفات السابقة جاء "الدهليز" في روايات "السباعي"؛ فقد جاء دائما واسطة بين مكانين، كما جاء دائما مظلما ورطبا؛ فأما من ناحية **الوساطة أو الربط بين مكانين** فقد جاء في أحد المواطن واسطة ورابطًا بين "المطبخ "و"الحمام": "**دلف من باب المطبخ وعبر الدهليز المظلم المفضي إلى الحمام**"[٦]، وفي موطن آخر أتى رابطًا بين باب البيت و"الصالة": "**البيت من الداخل يبدأ بدهليز ضيق يفضي إلى صالة صغيرة**"[٧]، وفي موطن ثالث أتى ذكره مجردا غفلاً إلا من وصفه بأنه مؤد إلى "المطبخ": "**اتجهت إلى الدهليز المؤدي إلى المطبخ**"[٨].

---

(١) الدهليز: المدخل بين الباب والدار... (مع). (ج) دهاليز. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٣٠٠.

(٢) سبق تعريفها، ص٩٨.

(٣) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٥٩.

(٤) جماليات المكان في الرواية العربية: ص١٢٢.

(٥) نفسه.

(٦) السقا مات: ص٢١.

(٧) فديتك يا ليلى: ص٣٩.

(٨) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٣١.

وأما من ناحية **الظلمة** فيقول "السباعي": "**عبر الدهليز المظلم المفضي إلى الحمام، وبحاسة التوجيه - إذ كان النظر متعذرا تماما - أخذ في ملء الأزيار والصفائح والطشت**"[1]، ويقول في موطن آخر: "**صعدنا بضع الدرجات أمام الباب ثم وقفنا في دهليز غلبت عليه الظلمة**"[2].

وأما من ناحية **الرطوبة** فيقول "السباعي": "**دلفنا من الباب إلى دهليز ضيق رطب**"[3]، ونلاحظ هنا في هذا الشاهد الأخير أن "السباعي" قد قرن إلى وصف "الدهليز" بـ"الرطوبة" وصفه بـ"الضيق"؛ كما في قوله في شاهد آخر أيضا: "**البيت من الداخل يبدأ بدهليز ضيق**"[4]، وبذلك يكون قد أضاف إلى صفات "الدهليز" في رواياته صفة رابعة؛ وهي الضيق.

---

(١) السقا مات: ص٢١.

(٢) نادية: ص٢٦٩.

(٣) رد قلبي: ص٤٩٩.

(٤) فديتك يا ليلى: ص٣٩.

## ١٢. السطح[(١)]:

يعد "السطح" من أهم منافذ البيت على العالم الخارجي التي تُمكن ساكنيه من الاطلاع على ما يدور خارجه وما يحيط به، وهو في تلك الوظيفة قريب جدا من مفردة "الشرفة"، وإذا كانت "الشرفة" تتميز عن "السطح" بقربها الشديد من ساكني البيت؛ فإنه يتميز عنها بنوع من إطلالة أكثر استعلاء وتمكنًا، بالإضافة إلى ما قد يمنحه للإنسان من شعور أقوى باتساع المكان وامتداد أطرافه في مقابل طبيعة البيت المحدودة الضيقة.

ورغم أن "السباعي" لم يظهر اهتماما خاصا بمفردة "السطح" إلا أن رواياته لم تخل من إشارات متناثرة تظهر وعيا بطبيعة هذه المفردة؛ فـ"حمدي" في أوقات الضيق النفسي الكثيرة التي كان يمر بها - والذي يتبعه غالبا شعور بضيق المكان - كان يلوذ بـ"سطح" بيته ليقف متأملاً فيما يمتد إليه بصره مسترجعا ذكرياته الغابرة؛ "**يصعد إلى السطح ليقف مستندا على حافة السور مطلقًا بصره في مزارع القصب تتمايل أطرافه في مهب النسيم فيبدو كموج البحر... ونبت "الخبيزة" يكسو الأرض منبسطًا في خضرة نظيفة صافية، ووراء مزارع القصب يبدو سور قصر "طوسون" الذي يضم المدرسة وقد تكدست داخله أشجار المانجو المتكاثفة يتوسطها مبنى القصر الذي بدت أطرافه من بعيد. وتنحدر الشمس ببطء في مسيرتها الهادئة نحو الأفق الغربي، وأشعتها الحمراء تبدو وهي تتكسر على أطراف القصر وقمم الأشجار كأن رحلة النهار قد أرهقتها فهي تجر ذيولها على الأرض في استرخاء المجهَد يأوي إلى مضجعه، و"حمدي" يرقبها شاردا ونافذة البيت المهجور تحوم في ذهنه علها تجد مكانها في مغرب الشمس، والذهن يتصيد بها شبح الغائب يفلت منه تارة ويطل عليه أخرى**"[(٢)].

كما مثل "السطح" ملاذًا لغير القادرين على مشاهدة بعض الأحداث الهامة أو التاريخية مشاهدة قريبة مباشرة لزحام أو غيره؛ حيث تمكنوا من خلال الصعود عليه من متابعة تلك الأحداث؛ ومن تلك الأحداث الجماهيرية "جبر البحر" (عيد وفاء النيل): "**امرأة تلبس الملاءة وتحمل طفلاً على كتفها صاحت متسائلة: - أمال يا أولاد امتى جبر البحر؟ وأجابها الرجل ذو الجلباب والجاكتة: - بعد كام يوم. وسألت فتاة صغيرة أمها الجالسة بجوارها: - حانتفرج على الصواريخ يام؟ - أيوه. - من أين؟ - من فوق السطح. - لماذا لا نذهب إلى البحر؟ - زحمة...**"[(٣)]. ومن الأحداث الشبيهة أيضا زيارة الوفد المصري التاريخية لـ"دمشق" أثناء التجهيزات التمهيدية التي سبقت الوحدة بين "مصر" و"سوريا"؛ فـ"**دمشق كلها خرجت لاستقبال الأشقاء المصريين من أعضاء مجلس الأمة المصري، والأرض لا تكاد تبين! فالحشود المتراصة قد سدت الطرق المؤدية إلى المطار، وجماهير المستقبلين قد تكدست فوق أسطح المباني المحيطة به حتى لم تدع هناك موطئًا لقدم**"[(٤)].

---

(١) السطْح: سطْح كُل شيء: أَعلاه... (ج) سطوح. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٤٢٩.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٩٨.

(٣) نفسه، ص٣٤٨، ٣٤٩.

(٤) جفت الدموع: ص٩.

ومن أبرز الأحداث التي كان "السطح" خلفية لها في روايات "السباعي" الأحداث التي مثل "السطح" فيها نقطة البداية (مكانيا) في انحراف "سيدة" الجبري، والذي تحول بعد ذلك إلى اختيار ومهنة؛ فبعد أن أخذت "سيدة" في الصعود إلى "السطح" لأداء مهامها كخادمة في تقطيع قشر البطيخ للدواجن التي تربيها "أم عباس" فوق سطحها و"**دفعت باب السطح... وبعد برهة سمعت وقع خطوات تصعد الدرج وما لبثت أن أبصرت "عباس" يقترب منها... وتوقف "عباس" أمامها وهي تفرد ساقيها وتتكئ بظهرها على الباب، وأخذ ينظر إلى ساقيها إلى ما فوق الركبة، ولم تعجبها نظراته... واستمرت "سيدة" تخرط القشر دون أن تلتفت إليه، وقال لها "عباس": - إزيك يا "سيدة"؟ مجرد كلام يريد أن يقطع به الصمت ليجرها إلى ما يريد. ورفعت إليه "سيدة" عينيها وهي ما زالت منهمكة في عملية التخريط وأجابت بلهجة تحمل التحدي: - زي ما أنت شايف يا سي "عباس"! وأجاب "عباس" وكأنه يحاول أن يلتقط خيطًا يقوده إلى ما يريد: - شايفك كويسة عال العال مش بطالة أبدا... كبرت يا "سيدة" وبقالك صدر وظهر... فاكرة لما كان صدرك ممسوح وكنت أقرصه؟ وأحست "سيدة" أن عليها أن تقول شيئًا تردعه به فهتفت مقاطعة: - عيب يا سي "عباس"! ولم يكن ردها به أي تأثير رادع، على النقيض لقد اندفع "عباس" يمد يده إلى صدرها قائلاً: - وريني يا بت!... يا بنت الدايخة، كل هذا عندك وتخفينه علي!... وجرت "سيدة" جسدها بعيدا عن يده وتمزقت فتحة الجلباب وهي تهتف في جزع: - يا مصيبتي!...**"[(١)]، ويتابع "عباس" خطته المحكمة بدقة ليدفع إليها بـ"قرش" يغريها به في مقابل أن ينال منها فترضخ له "سيدة"، ويكون "السطح" شاهدا على بدايات انحراف تلك الفتاة الصغيرة التي تحولت بعد ذلك إلى بنت من بنات الهوى في دور الدعارة المنتشرة في "وش البركة".

وكما كان "السطح" شاهدا صامتًا على انحراف "سيدة" كان كذلك ملاذًا لها في بعض الأوقات؛ بدواجنه التي تتأمل حياتها وتحسدها عليها وأعماله المحببة إلى نفسها بعيدا عن سيطرة "أم عباس" وسطوتها، فأثناء تقطيعها لقشر البطيخ على "السطح" "**أحست "سيدة" بشيء من الارتياح؛ كان تخريط قشر البطيخ من المهام الممتعة لها، كانت تمارسها منذ الطفولة... وهي تمارسها الآن في هدوء وبعيدا عن صراخ "أم عباس"، وهي تحس والطيور تتكأكأ حولها لتتناول قطع القشر أنها تفعل شيئًا مفيدا... المخلوقات الوحيدة التي تبدو أنها تحبك يا "سيدة" هي الفراخ والوز! تحبك أكثر من بقية المخلوقات التي تحيط بك... هذه الوزة بلا شك في أسعد حالاتها، ليس لديها من المخاوف مثل ما تتوجسه هي دائما في كل ساعة، لقد أكلت وشربت وستمشي وتصفق بجناحيها ثم ترقد في استرخاء، ليس هناك ما تخشى حدوثه؛ حتى عملية الذبح التي تصيب إحداها بين آونة وأخرى قد خلا ذهنها منها!... لو أنك كنت وزة يا "سيدة" لكنت أسعد حالاً...**"[(٢)].

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٩٨- ١٠٢.

(٢) نفسه، ص٩٩- ١٠٨.

كما كان "السطح" مخبأً جيدا لـ"سيدة" تُخفي فيه بعض أشيائها الخاصة التي لا تريد للآخرين - وخاصة "أم عباس" - الاطلاع عليها؛ فحينما أخذت القرش الذي أخذته من "عباس" فكرت في إخفائه ورأت أن "**أفضل طريق هو أن تخفيه فوق السطح في مكان ما بحجرة الفراخ... لا بد لها من مكان آمن لا تصل إليه الأيدي أو الأبصار هناك؛ في هذا الركن داخل البلاص، إنه لم يتحرك من موضعه منذ أن حلت بهذه الدار... إنها تستطيع أن تخفي القرش داخله في أمان**"(1).

كان الوقوع من على "السطح" أيضا أحد نماذج الموت التي تمنتها "سيدة" لـ"أم عباس"؛ فـ"**كم تصورت لـ"أم عباس" شتى أنواع الموت؛ تصورتها مرة وهي تهوي من فوق السطح**"(2)! وفي ذات الوقت كان الوقوع من على "السطح" أحد مخاوف "سيدة" الكامنة؛ فـ"**لم تخل أحلامها من الكوابيس المثيرة المزعجة؛ "أم عباس" تجذبها من شعرها لتلقي بها من فوق السطح**"(3).

كما كان "السطح" شاهدا كذلك على واحدة من أسمى قصص البطولة والتضحية؛ حيث كان بعض أفراد المقاومة الفلسطينية يستخدمونه كوسيلة من وسائل رد هجمات المعتدين من الصهاينة الذين اغتصبوا أرضهم وأعراضهم؛ وسيلة تؤمن لهم بعض المنعة والحماية والقدرة على إدارة المعركة بطريقة تضمن لهم قدرا من السيطرة في ظل التفوق العسكري الصهيوني؛ "**توقف "حمزة" عن ضرب رشاشه ثم ألقاه جانبا... ومن حقيبة بجواره جذب حزاما ناسفًا وشده حول وسطه، وأمسك بقنبلتين في كلتا يديه... وهتف به "عمار" متسائلاً: - ماذا ستفعل يا "حمزة"؟ ورد "حمزة" وهو يقفز بكل قواه على ظهر الدبابة التي وصلت بمحاذاة البيت الذي يرابطون على سطحه: - معركة العمر يا "عمار" تستحق أن ندفع فيها عمرنا. وسمع صوت دوي يصم الآذان؛ انفجرت الدبابة بكل ما فيها ومن عليها، انفجر جسد "حمزة" الضاحك المرح ليفجر الدبابة، وتوقف الطابور كله على الطريق، ودفع "حمزة" عمره ببساطة في محاولة لكسب معركة العمر**"(4).

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١١٠.

(٢) نفسه، ص٤٩٨.

(٣) نفسه، ص٧١٢.

(٤) ابتسامة على شفتيه: ص٣٣٧، ٣٣٨.

### ١٣. الحديقة[(١)]:

تُعد "الحديقة" من أكثر الأماكن ورودا في روايات "السباعي"، والتي اهتم بها اهتماما خاصا حتى إنه يكاد لم يترك بيتًا واحدا في رواياته - مهما كانت حقارته وضعته - دون أن يجعل له حديقة كبرت أو ضؤلت، أو على الأقل يزينه ببعض النباتات والأزهار، وتُرجع الدراسة ذلك إلى طبيعة متأصلة لدى "السباعي"؛ حيث كان شديد التعلق بالحدائق والنباتات والزهور طيلة حياته، حتى لقد اعتُبرت هي الملهم الأول لفكرة روايته "لست وحدك"[(٢)]، كما يتضح ذلك الاهتمام - أيضا - من خلال كم الألفاظ التي استخدمها "السباعي" في رواياته والتي تندرج تحت باب "النباتات والزهور".

أتت "الحديقة" كمشهد خلفي مكاني للعديد من الأحداث في روايات "السباعي"؛ منها أحداث فرعية عابرة لم تقدم جديدا في البناء الروائي، وأخرى كانت ذات تأثير في تطور الأحداث، وهي في مجملها تؤكد - كما ذكرت الدراسة سابقًا - المدى البالغ لاهتمام "السباعي" بـ"الحديقة" كمكان من خلال السرد والوصف والبناء الروائي؛ ذلك الاهتمام الذي ظهر في تجسد الحديقة في رواياته "**موطنًا لفردوس أول جميل؛ خارج غبار العالم وخارج جحيمه، يلوح البقاء فيها - إذ نحن داخلها - كحلم، ويستعاد عالمها - إذ نحن خارجها - مرات ومرات، ولكنها تظل هناك دائما أبدا وسما على عالم ما - في زمان ومكان ما - بهي الملامح**"[(٣)].

فمن أحداث السرد العابرة في رواياته قول "عايدة" في وصف عودتها لمنزلها: "**عبرت ممر الحديقة وصعدت بضع الدرجات المؤدية إلى الباب**"[(٤)]، ومنها قول "السباعي" في وصفه لعودة "كمال" إلى بيته فرحا بعد لقائه بـ"سهير": "**اتجه إلى الداخل عابرا الحديقة وهو يصفر في جذل ومرح وصعد الدرج في بضع قفزات**"[(٥)]، وقوله: "**أطلت "هناء" من وراء زجاج النافذة فأبصرت بعربة "فؤاد" (المرسيدس) تقف بباب الحديقة، ثم أبصرته وقد اجتاز ممر الحديقة ووقف أمام الباب الداخلي**"[(٦)]، وقول "راجية": "**هبطنا السلم وعبرنا الحديقة**"[(٧)].

---

(١) الحديقَةُ: كل أرض ذات شجرٍ مثمرٍ ونخل أحاطَ به حاجز. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص١٦١.

(٢) انظر: الروائيون الثلاثة، مرجع سابق، ص١٣٧.

(٣) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٨٨.

(٤) إنني راحلة: ص٢٢٨، ٢٢٩.

(٥) بين الأطلال: ص٧٩.

(٦) جفت الدموع: ص١٧٨.

(٧) فديتك يا ليلى: ص١٢٥.

كما أتت "الحديقة" مسرحا لفاتحة إحدى روايات "السباعي"؛ حيث قام باستخدامها كمقياس قارن من خلاله بين زمنين، واستغل وصفه للحديقة للقيام بعملية "استرجاع"[1] محاولاً أن يظهر المفارقة الواضحة بين ذينك الزمنين مكانيا؛ فابتدأ وصفها في نظرة زمنية آنية قائلاً: "**شجرة "تمر حنة" عالية مورقة هي كل ما تبقى من أثر الحديقة البائدة التي كانت تشغل الفناء، هذا هو مسرح القصة كما يبدو الآن؛ خرب مقفر محطم مهدم، ليس به من سمات مجد باد ومظاهر عز غَبَرَ غير بقية باهتة تلقاها هنا وهناك**"[2].

ثم عاد "السباعي" إلى ذات الحديقة ولكن في زمانها الأول؛ ليقدم للقارئ وصفًا تفصيليا بديعا متناولاً لأشجارها ونخيلها وزهورها وقنواتها؛ باعثًا فيها الحياة؛ فكأن القارئ ضيف حال بين مرابعها، يقول "السباعي": "**إذا تجاوزنا الردهة... واتجهنا يمينًا أفضى بنا باب صغير إلى الحديقة المتسعة المترامية الأطراف، والحديقة في هذه الوقت من السنة تعتبر في قمة مجدها وفي أوج إنتاجها؛ فهي كمعظم حدائق القصور في ذلك الحين حديقة فاكهة أكثر منها حديقة زينة، فالعين لا تقع على ساحات منبسطة من الحشائش وأحواض الزهور؛ إذ تتكاثف الأشجار المثمرة في كل نواحيها يتخللها هنا وهناك أنواع من الشجيرات ذات الزهور العطرة؛ كشجيرات الورد والفل والياسمين البلدي والياسمين الهندي؛ مما يجعل نسمات الخريف تهب عطرة كأنفاس الأحبة، وأبرز الظواهر في الحديقة: تكعيبة الكرم الممتدة بحذاء السور، والتي تكون مربعا ذا ضلع ناقص يتممه بناء القصر، والظاهرة الثانية: هي حوض رخامي متسع مليء بالمياه يتوسط المربع، وحول الحوض تناثرت أشجار الفاكهة من خوخ ورمان وبرقوق ومشمش وجوافة ومانجة، عدا النخيل القائم في الأطراف والتوتة التي تُظل المدخل، والحديقة في مجموعها أشبه بالأحراش الطبيعية المتكاثفة الأوراق الشديدة الخضرة، وقد تكون يد التنسيق والتشذيب قصرت عنها ولكن يد الطبيعة عوضتها خيرا فدفعت فيها من قوتها نضرة عجيبة، فتشابكت غصونها وأينعت ثمارها وتفتحت أكمامها وتفجرت براعمها من قوة العصارة وفرط النمو، وكانت مياه الحوض الرخامي قد أوشكت أن تفيض بعد أن بدأ تصريفها في أول الليل في قنوات تسقي الحديقة، وكان يسمع لصوت تدفقها من الحوض وانسيابها في القنوات خرير خافت لطيف، والندى قد كسا الشجر وتلألأت قطراته على الورود الحمر المتناثرة أوراقها على الأرض وفي القنوات وعلى جدار الشرفة ودرجاتها الرخامية البيضاء**"[3].

أما أكثر حدائق "السباعي" ارتباطًا بالأحداث الروائية ومشاركة فيها فهي حديقة قصر الأمير "إسماعيل" أو "أفندينا" كما كان يطلق عليه الفلاحون، تلك الحديقة التي كان يعمل بها الريس "عبد الواحد" - والد كل من "علي" و"حسين" - ككبير للجنايينية (باشجنايني)؛ والتي كانت محلاً وخلفية مكانية للكثير من الأحداث.

---

(١) الاسترجاع هو: "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق"، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١٨.

(٢) السقا مات: ص١٠، ١١.

(٣) نفسه، ص١٢، ١٣.

كانت تلك الحديقة خلفية لأحداث الصراع الطبقي الذي دارت رحاه بين كل من "أفندينا" وابنه "علاء" كممثلَين للطبقة الأرستقراطية المتغطرسة التي ترى في نفسها جنسا مختلفًا عن أجناس البشر العاديين من ناحية، والتي "**عكرتها أنانية السلطان والجبروت وسطوة الأسياد على العبيد المتوارثة من الأجيال الماضية، والتي علمتهم جيلاً بعد جيل أنهم أصحاب الدنيا والأرض والمال، وأنهم أصل الخليقة وغيرهم من المخلوقات - كالخيل والكلاب والثيران والفلاحين - قد خُلقوا لمعاونتهم في التمتع بنعم الأرض وللكد في تقديمها لهم سهلة سائغة**"(١).

وفي الكفة الأخرى يقف العاملون بالحديقة من موظفين إداريين وخدم وحراس وسياس وجنايينية وفي مقدمتهم الريس "عبد الواحد" - كممثلين عن فئات الشعب الفقيرة المسلوبة الإرادة والمغلوبة على أمرها والتي ألفت "**الخضوع والخنوع المتوارث من الأجيال السابقة التي تعودت حياة العبيد جيلاً بعد جيل وخُلق الضعة والسرقة والطمع والخيانة والنميمة وغير هذا من مركبات سوء النفس التي خلفتها الحاجة والمذلة والجهل وانعدام وسائل تربية النفوس**"(٢)؛ وقد مثلت بالنسبة لتلك الطبقة الأرستقراطية مجرد (**<u>شيء</u>**) أقل - أحيانًا - في قيمته من الحيوان، ومجرد (**<u>أدوات</u>**) مسخرة لإنفاذ رغباتهم وإنجاز متطلباتهم التي لا تنتهي!

كان الأمير "إسماعيل" "**يضع هؤلاء الخدم والفلاحين في مرتبة أدنى من مرتبة البشر؛ مرتبة وسطًا بين البشر والحيوان! أو مرتبة أعلى من مراتب الحيوان، وفي حالة سخطه عليهم يكونون في أدنى مراتب الحيوان! أما إذا أصر القانون والعرف على أن يجعلاهم بشرا ويعترفا لهم بحقوق البشر فلا أقل من أن تكون مرتبته هو وآله وذريته أعلى من مرتبة البشر؛ مرتبة وسطًا بين الآلهة والبشر، أو في أدنى مراتب الآلهة، وفي حالات النشوة والغرور أعلى مراتب الآلهة!**"(٣).

ومن أقسى تلك المواقف التي تنضح بالكبرياء وتعبر عن وجهة نظر الأمير "إسماعيل" الطبقية المتهافتة السخيفة؛ ذلك المشهد الممتلئ إهانة وسخرية من جانبه وضعفًا وخورا من جانب الريس "عبد الواحد" (كنموذج للعاملين لدى الأمير)؛ حينما ألقى "حسين" ابن الريس "عبد الواحد" - وهو يلعب بالحديقة - حجرا فأصاب زجاج السوبة دون قصد منه فكسره؛ فلما رآه الأمير "**صاح في <u>غضب وقد احمر وجهه</u>: - من هذا؟ <u>وهمس</u> الريس "عبد الواحد" في صوت <u>يكاد لا يسمع</u>: - ابني يا أفندينا. - ابنك! وماذا يفعل هنا؟ <u>وارتبك الرجل ولم يعرف بم يجيب</u>، <u>وصاح الأمير هادرا</u>: - <u>انطق!</u> ماذا أتى به إلى هنا؟ - أنا يا أفندينا. - ولمَ؟ <u>لم يجسر</u> الرجل على أن يقول إنه أتى ليطلب به إحسانًا فقال: - ليتنزه هو وأخوه. - يتنزه؟! <u>كأن الحديقة قد أضحت متنزها خاصا لك ولأولادك</u> - إن اليوم عطلة وقد.. - عطلة؟ ولا بد أن <u>يقضيا العطلة في إتلاف حديقتي وتكسير زجاجها؟!</u> لماذا لا يقضيانها بين <u>القاذورات التي يعيشون فيها</u>؟!...**"(٤).

---

(١) رد قلبي: ص٢٩.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص٢٨.

(٤) نفسه، ص٢٣.

ومن أكثر المواقف قسوة وغطرسة أيضا ذلك الموقف الغريب الذي اندفع فيه الريس "عبد الواحد" - بحبه الشديد لابنه "علي" ورغبته المخلصة في إسعاده - إلى طلب يد الأميرة "إنجي" من والدها الأمير "إسماعيل" نفسه لولده "علي"! رغم ما يعرفه عنه من احتقاره الشديد لأمثاله، فحينما طلب منه يد الأميرة بهت الأمير لوهلة معتقدا أنه وهم في سماع طلبه الغريب، ولكنه ما لبث أن "**اندفع يهدر كالبركان: - اذهب من أمامي قبل أن أحطم رأسك أيها الغبي، اذهب! من الذي سمح لك بالدخول في الحديقة أيها المخبول؟! انصرف! واندفع من فمه سيل من السباب والصياح المتشابك المتداخل الذي لا تميز تفاصيله، وفوجئ "عبد الواحد" بالعاصفة العاتية تعصف به بعد ما خدعته بمظاهر الهدوء الأولى، وبدت له استحالة الصمود أمامها فاندفع يتعثر في خطاه موليا الأدبار إلى الطريق، والأمير يلاحقه بصيحاته المتفجرة التي بدأ يستبين منها قوله إلى "إدريس" الذي أقبل مهرولاً من ناحية القصر: - مجنون! اذهبوا به إلى مستشفى المجاذيب أو أبعدوه من هنا، لا أريد مجانين في أرضي**"(١).

وقد يجد البعض ما قد يبرر ثورة الأمير "إسماعيل" في الموقفين السابقين؛ فيرجع ذلك الغضب إلى غير ما أرجعته إليه الدراسة سابقًا من غطرسة وتكبر، غير أن المشهد التفصيلي التالي والحوار الدائر بينه وبين ناظر دائرته "إبراهيم" أفندي لا يدع مجالاً للشك في فكره الطبقي ونظرته المحتقرة للفلاحين والعاملين لديه: "**جلس الأمير إلى مكتبه ووقف الرجل الضئيل الجسد المغضن الوجه مطأطئ الرأس أمامه وقد أمسك بملف محشو بالأوراق، وقال الأمير: - ماذا تم في التحصيل؟ - بطئ جدا يا أفندينا. - طبعا! ما دمت تتبع معهم تلك الطرق اللينة المائعة، قلت لك ألف مرة: إنهم طماعون لا ينفع معهم غير الكرباج، إنهم سلالة العبيد الذين أخذوا على كرابيج المماليك، سأعاملهم كما عاملهم أجدادي؛ سأشوي ظهورهم واحدا واحدا وأنت على رأسهم أيها الحيوان النتن! - لو تنازلنا عن بعض.. وصرخ الأمير حانقًا وقد اندفع الدم إلى وجهه: - لن أتنازل عن مليم واحد، أنت تتآمر علي معهم، تريدون أن تسرقوني. - يا أفندينا، إن الأزمة عامة والمحاصيل مكدسة في الأراضي لا تجد من يشتريها. - سآخذها كلها، سأستولي عليها. - لن يفيدنا هذا؛ إنها ستتلف عندنا ولن نستطيع تصريفها، إن ثمنها لا يوازي مصاريف الشحن، لا بد لنا من التضحية. - أجل! لا بد لي أن أضحي من أجل هؤلاء الكلاب الطماعين الذين لا تجدي فيهم النعمة ولا ينفع المعروف، لو استطاعوا أن يأخذوا الأرض بلا ثمن لأخذوها، اسمع، خفض الإيجار عشرة في المائة هذه المرة فقط. وبدا التردد على وجه "إبراهيم" أفندي وتمتم ببعض كلمات غير مفهومة، فصاح به الأمير: - ماذا تقول؟ - أقول: إن العشرة في المائة لا تكفي، إن أفندينا ليس لديه أية فكرة عن حالتهم، لقد خربت بيوتهم. - لتخرب بيوتهم وليذهبوا إلى الجحيم جميعا! ولكن بيتي لن يخرب، سأسحب منهم الإيجارات جمعيها وسأزرع الأرض بنفسي، سأطردهم حتى يعرفوا أي جميل كنت أصنعه بهم، لولاي لماتوا جوعا هذا القطيع من المرضى والكسالى، إن أي حيوان أصلح من أي آدمي فيهم وأنت على رأسهم؛ أنت شيخ العصابة! - إني - يا أفندينا - أريد أن أعمل ما فيه الصالح. - ومن أجل ذلك تريد تخفيض الإيجار وتريد سرقتي ونهبي، تريد أن تضيع أملاكي وتبدد ثروتي، ولكن أؤكد لك أني لن أترك مليما واحدا ينهبه هؤلاء اللصوص، أتسمع ما أقول؟! - أجل يا أفندينا. - أنا أكره أن**

---

(١) رد قلبي: ص٤٨٤.

**يستغفلني أحد؛ ولا سيما أنت بالذات! اذهب الآن وقل لهم: إني سمحت لهم بهذا التخفيض على أن يكون الدفع خلال مدة أقصاها آخر الشهر. - حاضر يا أفندينا، سأبلغهم هذا ولعلهم يستطيعون بيع المحاصيل خلال هذه الفترة. - ليبيعوا أبناءهم إذا لم يستطيعوا أن يبيعوا المحاصيل، أنا لا يهمني غير الدفع. - أمرك يا أفندينا. - وكيف حال الحصان؟ - البرق؟ - أجل. - ما زال في الإسطبل. - ألن يتمكن من الذهاب إلى السباق بعد غد؟ - لقد سألت عليه "عبد العال" رئيس الإسطبل فأنبأني أنه لا يستطيع أن يقدر بالضبط؛ لأن سائسه مريض. - يجب أن تعتنوا به العناية الكافية، لا تبخل بالصرف عليه حتى يشفى، يجب أن يشفى! أتفهم؟! - الشفاء من الله - يا أفندينا - ولكني سأبلغه أوامركم وأحاول أن أحضره من بيته. - من هو؟! - السايس يا أفندينا. أيها الغبي إني أعني الحصان لا السائس، الحصان هو الذي يجب أن يشفى! مفهوم؟! - مفهوم يا أفندينا"**(1).

كما كانت تلك الحديقة - أيضا - خلفية لأحداث الحب المتأجج بين كل من الضابط "علي" ابن الريس "عبد الواحد" "الباشجنايني" الفقير في حديقة "أفندينا"، وبين "إنجي" ابنة "أفندينا" نفسه، واللذين يعيشان - رغما عنهما - الصراعات الناشبة بين كل من طبقتيهما المتباينتين؛ كتجسيد لتلك الطبقية والإقطاعية التي كانت تحكم البلاد في تلك الفترة الغابرة السابقة على الثورة.

وواضح من خلال كثير من المشاهد أن حديقة القصر كانت ذات أهمية خاصة لدى الأمير "إسماعيل"؛ فقد كان يوليها رعايته ويقوم بمتابعة أحوالها بنفسه وبصورة دورية، كما كان يفتخر بندرة الزهور والنباتات التي تحويها، حريصا على المشاركة بزهورها في المعارض الخاصة بذلك؛ يقول "السباعي" واصفًا إياها في إحدى زيارات الأمير لها: **"كانت الصوبة كأنها قوس قزح وقد صفت في أرجائها الأصص التي تكدست بها الزهور المنمقة المزركشة، ووقف أفندينا أمام ركن رصت به مجموعة من زهور (السنراريا) وأشار بعصاه قائلاً: - هذه مجموعة جيدة، أعتقد أنها خير ما عندنا، من أين لك بذرتها؟ - لقد أحضرناها شتلة في مواجير من القناطر. - خذ منها بذرة للموسم القادم. وأحنى الريس "عبد الواحد" رأسه مجيبا: - حاضر يا أفندينا. ومتى تنوي نقلها إلى المعرض؟ - في الأسبوع القادم، لقد جاء التأخير في صالحنا حتى يتم تفتح بقية الأصص؛ إذ أخرها برد هذا العام، ولكن الجو قد أخذ في الدفء، وستتفتح كلها - إن شاء الله - خلال يومين على الأكثر... وتوقف الأمير أمام مجموعة أخرى من الأصص وأشار بعصاه: - وهذه (البرميولا) ليست كما يجب، أتنوي عرضها؟ - سننتقي بعضا منها لعمل إطار حول مجموعة (السنانير)، وعاود الأمير السير يتبعه الريس "عبد الواحد" ويليهما ركب التوابع والحواشي"**(2).

وعلى نفس القدر من الأهمية التي كانت تمثلها "الحديقة" بالنسبة للأمير، فقد كانت تمثل أهمية أيضا من وجوه أخرى بالنسبة للريس "عبد الواحد" وولديه "علي" و"حسين"؛ فأما الريس "عبد الواحد" فقد كانت الحديقة تمثل مصدرا لرزقه من وجهين؛ **الأول:** هو العمل

---

(1) رد قلبي: ص٣٣- ٣٥.

(2) نفسه، ص٩، ١٠.

كـ"باشجنايني" بحديقة القصر، **والثاني:** ما يأمل أن يمنحه الأمير له أو لوالديه من النفحات حينما يراهما معه بالحديقة؛ ولذا فقد "**انتهز الرجل فرصة عطلتهما من المدرسة ومرور الأمير على السوبة والمشتل فأحضرهما عله يراهما فيغدق عليهما بعض منحه وعطاياه**"(١).

أما "حسين" الذي اتسم بأنه كان "**مرحا طموحا مندفعا**"(٢) منذ صغره؛ فقد كان "**يتوق إلى مثل هذه الزيارات للقصر الكبير ويعتبرها نزهات مستحبة للهو واللعب والاستمتاع بالحديقة الغناء وبما ينفحه أهل القصر من عطايا يستطيع أن يحجز منها شيئًا لنفسه**"(٣).

وأما "علي" فكان الأمر على النقيض تماما بالنسبة له؛ فلم يكن الأمر بالنسبة له مثل أبيه وأخيه؛ بل كان "**يكره تلك الزيارات؛ إذ كانت تشعره بحقيقة موضعهم من الحياة، وكانت تبدي له بجلاء البون الشاسع بين طبقتين من عباد ا ؛ إحداهما في السماء والأخرى في الأرض، كانت تجبره على أن ينظر إلى أعلى فيحس بمدى ضآلته وحطة دركه وهبوط مستواه، لم يكن شريرا ولا حسودا للناس... ولكنه في تلك الزيارات كان يشعر أن نفسه أعز عليه من أن يوردها موارد الهوان، وأنها أكرم عليه من أن يضعها موضع العطف والإحسان، حتى ولو جاب لها هذا العطف بعض الفائدة المادية؛ فقد كانت الفائدة تذهب هباء وسط ذلك الشعور المرير بالمذلة والضعة**"(٤). وكان أكثر ما يبغضه "علي" في تلك الزيارات التي يجبره والده عليها إلى الحديقة "**أن تكون الصبية ابنة الأمير حاضرة لتشاهد هذا المنظر البغيض إلى نفسه؛ منظر الإحسان والمذلة والهوان... كان يكره أن يراها مستوية على عرشها في أعلى القمة، ويرى نفسه بعيدا بعيدا في أسفل الحضيض لا يكاد يتطاول إلى ثرى أقدامها**"(٥).

غير أن وجهة نظر "علي" تجاه الحديقة قد تغيرت بمرور الزمن بعد أن كبر وأصبح ضابطًا وظهرت أمارات الحب بينه وبين "إنجي" ابنة الأمير؛ فقد كانت مرتعا لحبهما الوجل المتواري عن الأنظار، حيث كانا يقضيان الوقت بعيدا عن الأنظار الريفية المتطفلة: "**على أريكة هزازة ذات مظلة أشبه بالأرجوحة لمح بغيته وكان ظهرها تجاهه وقد أخذت الأريكة تهتز في رفق وهدوء كأنها بندول الساعة، وبدت على مسندها موجات شعرها الذهبي ينسدل في لين وانبساط. واقترب "علي" في خفة وسكون وقد ملأ أنفه عبير زهر البرتقال حملته إليه في حناياها نسمة طافت بالأشجار المنتشرة في أرجاء الحديقة، وتوقف قليلاً وأخذ من النسمة شهيقًا طويلاً ملأ به صدره وكأنه يملأ صدره بأنفاسها العطرة، ورب هبة نسيم خلناها استمدت عبيرها من الأنفاس لا من الزهر. ووصل إلى الأريكة وتوقف وراءها ونظر إليها فأبصر رأسها الصغير بمفرق الذهب وقد انسابت خيوط الذهب من المفرق على الكتفين وعلى مسند الأريكة. ووقف يرمق الرأس في تعبد وأحس بيديه ترتفعان ببطء فتستقران في خشوع**

---

(١) رد قلبي: ص١١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص١٢.

(٥) نفسه، ص١٣.

**على جانبي المفرق، وتتحسسان الشعر كما تتحسس أكف المؤمنين آثار الرسل أو معجزات الخالق! ولم يبد عليها أنها أُخذت أو فوجئت، ومضت لحظة وهي صامتة ساكنة كأنها كانت تنعم بمسة اليدين الحانيتين الواهنتين، وأحست بقلبها يزداد خفقًا وأنفسها تزداد تلاحقًا ويكفها يرتفع ببطء فيستقر على ظاهر كفه ويتحسسه بحنين زائد وشوق شديد، وأخذت أصابعها الصغيرة تتخلل ظاهر أصابعه، ورفعت عينيها فالتقت بعينيه وأشرق وجهها بابتسامته الحلوة، وجذبت يده لكي يدور ويجلس بجوارها على الأريكة"**[1].

ولكن حب "علي" المحدث للحديقة كان دائما مشوبا بالقلق والخوف؛ قلق من احتمال ضياع تلك المنحة في يوم ما، وخوف من أن يكون سببا في طرد والده من عمله وتشرد أسرته إذا اكتشف الأمير أو ابنه "علاء" تلك اللقاءات السرية بينه وبين "إنجي": **"إلى متى يمكن أن يستمر لقاء الحديقة سهلاً ميسورا؟ أسيتركه "علاء"؟ ألن يشعر به الأمير؟ ألن يهمس به أحد العمال أو الفلاحين؟ وأهل القرية؟ إن هذه الأشياء لا تخفى كثيرا عن الأعين الريفية الفضولية، والهمس بها لا يمكن أن تصمت عنه ألسنتهم الثرثارة، وإن بلغ مسامع الأمير فهل يأمن بعد هذا على رزق أبيه؟!"**[2].

وقد ظهر اهتمام "السباعي" الواضح بمفردة "الحديقة" في مواضع كثيرة من رواياته بصورة أخرى؛ فهو لا يكاد يترك منزلاً من المنازل التي دارت فيها أحداث رواياته إلا وجعل له حديقة وقام بوصفها في بعض الأحيان وصفًا تفصيليا مطولا، فمنزل الريس "عبد الواحد" الجديد الذي اختاره له "علي" أكثر ما يميزه هو **"الحديقة التي دفت بها طلمبة المياه، وزرعت أحواضها جرجيرا، وتناثرت فيها عيدان الذرة، وتساق اللوف على جدرها حتى امتد إلى السطح"**[3].

كما استخدم "السباعي" حديقة منزل "الجدة" في مدينة "جاب" وسيطًا بين من خلاله بعض الفروق في السمات بين كل من "نادية" وأختها التوأم "منى"؛ موضحا طبيعة "نادية" الرومانسية ورقتها وهدوءها، في مقابل طبيعة "منى" اللاهية اللاعبة والتي تميل إلى الإقبال على الحياة ولكن بصورة مادية جافة: **"لم يطل الأمر بـ"نادية" حتى تبعتها إلى الحديقة، ونظرت "نادية" إلى زهور القرنفل الحمر النابتة في أحد الأحواض وهتفت في إعجاب قائلة: - انتظري يا "منى" حتى نقطف بعض القرنفل ونضعه في الزهريات. - يا "نادية" كفى تلكؤًا، هيا بنا قبل أن يأتي مسيو "رينو" ونضطر أن نقضي الصباح في تحيته. - أتستطيعين مقاومة إغراء هذه القرنفلات؟! - وأقاوم أباها! هيا بنا وكفى شاعرية سخيفة، إن القرنفلات لن تطير. - اسمعي يا "منى"؛ لقد خرجنا للتنزه وليس للسباق في الجبل؛ فدعينا نتمتع. وقطفت "نادية" إحدى الزهور ورفعتها إلى أنفها في نشوة وإعجاب قائلة: - هائلة! يجب أن نرفع هذه الزهور الصناعية التي كدسوها في الزهريات وتراكمت على أوراقها الأتربة. - عندما نعود افعلي كل**

---

(١) رد قلبي: ص٢٢١، ٢٢٢.

(٢) نفسه، ص١٨٠.

(٣) نفسه، ص٤٩٠.

**هذا. - أجل، أجل، سأفعل، وسأغير كل نظام البيت؛ سأرفع هذه الستائر العتيقة التي تملأ البيت كآبة ووحشة، وأجابت "منى" وهي تعبر البوابة الخشبية: - إنها تناسب كل ما في البيت؛ لا تنسي أنه بيت جدتنا، وهو بستائره وأثاثه الثقيل وزهوره الورقية المكدسة في الزهريات مناسب جدا لها"**(١).

كما مثلت "الحديقة" في روايات "السباعي" مكانًا رائعا للتمشية والجلوس والاسترخاء، وكذلك لممارسة بعض الأعمال البسيطة على سبيل التسلية أو تمضية الوقت فيما يفيد؛ فبالنسبة لـ"منى" "**كانت تجلس تحت خميلة في ركن الحديقة، وكانت تتسلى بعمل التريكو معدة ثياب الشتاء لطفلها الراقد في عربة بجوارها"**(٢).

وكانت "الحديقة" كذلك معتزلاً لبعض الشخصيات تجد فيه عزاء عما يدور في حياتها من مآسٍ؛ كـ"عايدة" بعد انتقالها إلى بيت زوجها الذي مارس ضدها الكثير من الإهمال واللامبالاة في علاقتها الزوجية؛ فتقول: "**بدأت أتعود حياتي واجدة كثير من التعزية في خلوتي بالدار، وفي عملي في الحديقة بين الزهور المحببة إلى نفسي"**(٣).

أما "أحمد" و"عايدة" فقد كانت "الحديقة" بالنسبة لهما مكانًا رائعا لتمشية هادئة في ظلال الحب الرومانسي يمضيانها باجترار الذكريات المشتركة فيما بينهما؛ تقول "عايدة": "**وصلنا إلى الحديقة وهبطنا الدرجات القائمة عند المدخل وسرنا نجول في طرقاتها، وكانت الحديقة تكاد تكون خالية إلا من بستاني يعمل بفأسه في الأحواض، ومن آخر يقص أحد الأسوار، وكنا نسير متلاصقين وقد تشابك منا الذراعان وتلامست الأكف وأخذنا نتحدث ضاحكين، وهمست أقول ونحن نقف أمام أحواض (الداليه) التي لم تُرفع بعد: - أتذكر يوم أتيت إلي لتخبرني أنك ترقيت ونُقلت إلى الحرس؟ - أجل، كنت أتوهم وقتذاك أني بلغت أقصى الأمل...**"(٤).

كما كانت بالنسبة لهما في أحيان أخرى ساحة للشعور بالسعادة ومشاركة الأحاسيس وتبادل الغزل الطاهر؛ "**في ذات غروب هبطت إلى الحديقة أستريض فيها، وأتسلى بقطف بعض الزهور لتنسيقها في الزهريات، وكانت الأحواض كلها خالية استعدادا لموسم الشتاء، إلا حوضا كبيرا في ركن الحديقة، قد حشد بـ(الداليه) العالية الجذوع الكبيرة الأزهار، وخضت في الحوض لكي أنتقي بعض أنواع ياقوتية اللون رائعة المنظر، ويبدو أن الحوض كان حديث العهد بالسقيا؛ فقد وجدت قدمي تغوص في الطين فجأة، وعندما حاولت إخراجها خرجت عارية مجردة، وبقي الحذاء مدفونًا في الطين... وفجأة أحسست بفراشة تهبط على وجهي فأسرعت بإزاحتها بإحدى يدي الملوثة؛ فتناثر الطين على وجهي... فلم أر بدا من ترك الحذاء والعودة إلى البيت لغسل قدمي ويدي ووجهي، واستدرت لأعود فوجدت "أحمد"**

(١) نادية: ٢٥٥، ٢٥٦.

(٢) بين الأطلال: ص٢٢٠.

(٣) إني راحلة: ص٢٢٥.

(٤) نفسه، ص٢٩٤.

**قد وقف يرقبني وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة عريضة... ومد "أحمد" يده... وجذبني من يدي إلى حوض قريب وأجلسني على حافته، وفتح الصنبور وبدأ يغسل يدي، وبلل منديله بالماء وأخذ في تنظيف وجهي، ثم مددت ساقي أسفل الصنبور، واستمر هو يغسل قدمي بأصابعه مزيلاً عنها ما علق بها من الطين، فلما انتهى من غسلها بدأ في عملية زغزغة..."**[1].

كما كان الحرمان من نزول "الحديقة" أحد الأنواع في قائمة العقاب الذي قرره جد "راجية" عليها بعد أن تعمدت تحدي قراره بالتوقف عن رؤية "إبراهيم" والزواج من ابن خالتها "عبد الرحمن"؛ "**بدأ يوقع الجزاء الذي ظن أنه سيقلعني عن غيي ويكسر شوكتي ويهديني سواء السبيل! فلم يقبل الليل حتى كان قد ضرب الحصار حولي؛ فأغلق النوافذ المطلة على بيت "إبراهيم"، وأصدر أوامره لي بتحريم الخروج إلى الشرفات أو** <u>النزول إلى الحديقة</u> **وألا أغادر الدار إلا في صحبته"**[2].

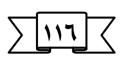
وأخيرا؛ استُخدمت "الحديقة" كساحة لاستقبال الحضور في بعض الحفلات الكبيرة؛ التي من الطبيعي أن تضيق عنها الأماكن المخصصة لاستقبال الضيوف، بل يضيق عنها المنزل ككل؛ ومنها حفلات العرس، كما في عرس "عايدة"؛ فـ"**الحديقة قد انقلبت بالمناضد التي وزعت فيها إلى منتدى عام، والأسلاك المحملة بالثريات الكهربائية تتناثر فوق الأشجار... وأخذ المدعوون يتوافدون زرافات، فامتلأت الدار بهم وضاقت رحاب الحديقة على سعتها... وأخذت الدار تعج بمن فيها، واختلط الحابل بالنابل، وامتلأت الحجرات والصالون، واحتشدت الحديقة بمن فيها"**[3].

---

(١) إنني راحلة: ص١٣٣- ١٣٧.

(٢) فديتك يا ليلى: ص١٥٢، ١٥٣.

(٣) إنني راحلة: ص١٨٦- ١٩٠.



# المبحث الثاني

## أشياء المنزل

**١. الباب**[1]:

"الباب" من أكثر أشياء المنزل - إن لم يكن أكثرها - ورودا على الإطلاق في روايات "السباعي"؛ وتُرجع الدراسة ذلك إلى طبيعته ووظيفته التي تجعل منه المدخل الطبيعي لـ"المكان"؛ وربما يكون ذلك هو السبب في التعدد النوعي الكبير الذي نلقاه عند التعامل مع الباب؛ سواء في الحقيقة أو تلك الواردة في روايات "السباعي"؛ فهنالك الباب الداخلي والباب الخارجي والباب الخلفي، كما أن هناك بابا لحجرة النوم وآخر للمطبخ وثالثًا للشرفة... إلى آخره من حجرات المنزل، كل هذا بالإضافة إلى تعدد أنواع الباب حسب المادة المصنوع منها؛ فنجد: الباب الخشبي والباب الحديدي والباب الزجاجي.

وقد ظهرت هذه الأنواع جميعها في راويات "السباعي"؛ فمن شواهد أنواع "باب المنزل" يأتي "الباب الخارجي" في قول "السباعي": "**دق جرس الباب الخارجي**"[٢]، و"الباب الداخلي" في قوله: "**أبصرته وقد اجتاز ممر الحديقة ووقف أمام الباب الداخلي**"[٣]، و"الباب الخلفي" في قوله: "**عبر الكوبري متجها إلى الطريق الموصل للباب الخلفي لحدائق القصر**"[٤].

أما من ناحية أنواع "الباب" حسب حجرات المنزل؛ فيأتي "باب حجرة النوم" في قول "السباعي": "**توقف أمام باب حجرة النوم ومد يده وضغط على الأكرة**"[5]، و"باب الشرفة" في قوله: "**عاد ليستقر على المقعد المجاور لباب الشرفة**"[٦]، و"باب المطبخ" في قوله: "**استدار ليواجه "هدى" تقترب من باب المطبخ**"[٧]، و"باب حجرة الجلوس" في قوله: "**اجتازت به الباب المفضي إلى حجرة الجلوس**"[٨]... إلى آخره من حجرات المنزل المتعددة.

---

(١) الباب: مدخل البيت. و ـ ما يسد به المدخل من خشب ونحوه... (ج) أبواب، وبيبان. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٧٥.

(٢) بين الأطلال: ص٢٢٠.

(٣) جفت الدموع: ص١٧٨.

(٤) رد قلبي: ص١٦.

(5) جفت الدموع: ص١٥٤.

(٦) نفسه، ص١٦١.

(٧) نفسه، ص٢٣٩.

(٨) نفسه، ص٣٢٩.

وأما من ناحية أنواع "الباب" حسب المادة المصنوع منها؛ فيأتي "الباب الخشبي" في قول "السباعي": "**انتهى بها المطاف أمام بيت ذي باب خشبي**"(١)، و"الباب الحديدي" في قوله: "**في مواجهة الباب الحديدي العريض يقوم الدرج الرخامي**"(٢)، و"الباب الزجاجي" في قوله: "**اتجه إلى باب الشرفة الزجاجي المغلق**"(٣).

وكما هو واضح من النصوص السابقة فقد جاء ذكر "الباب" بأنواعه المختلفة في سياق الوصف العام للمكان غالبا، أو في ثنايا سياق السرد دون وصف تفصيلي له، ويعد المشهد الوحيد الذي اهتم فيه "السباعي" بوصف "الباب" وصفًا تفصيليا هو ذلك المشهد الجمالي الذي وصف فيه باب بيت "شوشة" السقا؛ حيث يقول: "**باب البيت خشبي غليظ، بنصفه الأعلى قضبان حديدية، وراءها ضلفة زجاجية كُسرت وسقط عنها زجاجها منذ أمد بعيد، والباب مفتوح على مصراعيه بلا أمل في غلقه! فقد تراكمت الأتربة حول أسفله حتى أضحى مدفونًا في الأرض ولم يعد يتبين حده السفلي؛ فبدا كجذع الشجرة نابتًا من الأرض! والباب لا لون له... أو هو بلون الأرض إذ كان للأرض لون! وعلى الباب والجدران كتب الصبية كل ما يخطر بذهنهم من الكتابة؛ من هجاء ومديح وإعلانات وآيات قرآنية وأسماء وأغنيات، وإن كانت الجمل الغالبة في كل هذه الكتابات هي "سيد جدع"! وواضح أن كاتبها لا بد أن يكون "سيد" نفسه! وفي أعلى الباب وفي الناحية اليمنى منه وضع رقم البيت، أو ما كان فيما مضى رقما ثم انمحى بفعل حجارة الصبية عند مبارياتهم في التنشين وإصابة الرقم!**"(٤).

ويتجسد "الباب" في روايات "السباعي" - كما هو في الحقيقة على أرض الواقع - "**حدا فاصلاً بين عالمين... يتم اجتيازهما - طوعا أو كرها - فيتحقق الانتقال من عالم إلى عالم آخر مغاير، وربما مناقض**"(٥)، ورغم أن هذه المغايرة أو هذا التناقض قد يكون انتقالاً للأسوأ، إلا أن الغالب في روايات "السباعي" هو الانتقال للأفضل؛ فبخلاف شخصية "سيدة" - التي يمكن دائما اعتبارها حالة خاصة - كان عبور أغلب الشخصيات لباب البيت عبورا إلى عالم أكثر راحة وحميمية؛ يظهر ذلك بوضوح في الشاهد التالي؛ الذي يمثل انتقال "علي" - عبر الباب - من عالم الخارج بقسوته وبرودته إلى عالم الداخل بدفئه وسكينته وحميميته؛ "**فتحت "كريمة" الباب واجتازه "علي" إلى الداخل، وكان الوقت قبيل الغروب وصقيع (يناير) قد أخذ يلسع الأطراف وينفذ إلى العظام، وأحس "علي" من دفء المكان وسكينته بالكثير من الراحة والهدوء... ثم جلس مسترخيا على أحد المقاعد المريحة أمام المدفأة**"(٦).

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٢.

(٢) نادية: ص٤٩.

(٣) جفت الدموع: ص١٦١.

(٤) السقا مات: ص٥٩، ٦٠.

(٥) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٢٤.

(٦) رد قلبي: ص٦٢٦.

وقد جاء "الباب" في روايات "السباعي" - في الغالب - مرتبطًا بعملية "الاستئذان"؛ وربما تكون هذه هي أبرز الوظائف الأساسية التي جعل من أجلها الباب؛ بحيث يمثل مرحلة توقف مؤقتة قبل الانتقال من الخارج إلى الداخل تُظهر صرامة الحدود فيما بينهما ووضوحها، وتتم خلالها عملية "الاستئذان" (أخذ الإذن من صاحب السلطة على تلك الحدود) لهذا الانتقال.

وهناك وسائل عديدة لعملية الاستئذان في روايات "السباعي"؛ فقد ظهرت في الروايات التي تتناول عصورا قديمة نسبيا من خلال استخدام السقاطة الحديدية؛ "**تقدم "شوشة" إلى الباب الخشبي المغلق فدق سقاطته الحديدية بضع دقات متوالية**"[1]، وقد تتم عملية الاستئذان من خلال الطرق على باب البيت؛ "**فوجئت "سيدة" ذات يوم بشرطي يطرق بابها ثم يسلمها ورقة بأن تذهب إلى قسم قصر النيل**"[2]، أما في الروايات التي تتناول عصورا أحدث نسبيا من ناحية الزمن فقد ظهرت وسيلة أخرى وهي الجرس؛ "**دق جرس الباب الخارجي، ورفعت بصرها فلمحت من خلال الأشجار صديقتها وقد وقفت بالباب**"[3].

كما اختلف الأسلوب الذي تتم به عملية الاستئذان نفسها؛ فـ"سيدة" - مثلاً - تصف بعض الراغبين في المتعة القادمين إلى بيت "دلال" بأنهم "**يأتون فرادي أو شلل يطرقون الباب في هدوء ويدخلون في أدب**"[4]، أما في تلك المنازل التي افتقد ساكنوها للأمان وكانت معرضة دائما للانتهاك والدخول القسري؛ كالمنازل التي تقع في بلاد محتلة أو في حالة حرب؛ فقد اختلف الوضع بالنسبة لها؛ فعملية الاستئذان هنا أقرب ما تكون إلى عملية صورية لا قيمة لها؛ ففي حالة الاحتلال يأتي نموذج "مي" التي "**سمعت بوق عربة ووقع أقدام تصعد الدرج، ثم طرقات عنيفة متواصلة على الباب، وأصابتها رجفة وتسمرت في مكانها برهة، ثم اتجهت إلى غرفة "عمار"، ووقف "عمار" ينصت مأخوذًا والطرقات تتوالى في عنف، ثم خطا إلى الباب فهتفت "مي": - لا تفتح! إنهم هم. - لا فائدة؛ سيحطمون الباب إن لم نفتحه!**"[5].

وفي حالة حدوث الحرب يأتي ذلك الشاهد الواضح عندما قامت "إسرائيل" بالهجوم على "مصر" وما تلاه من أحداث العدوان الثلاثي؛ مما استدعى استعجال الدكتور "جاد ا " لإيقاظ زميله الجراح الدكتور "مدحت" ليقوما بعملية استقبال الجرحى القادمين من الميدان؛ "**أحس بدقات ملحة على باب الحجرة وصوت يهتف به: - دكتور "مدحت"... وأحس أن الطارق قد حرمه من غفوة كان في أشد الحاجة إليها فصاح به حانقًا: - من؟ - أنا "محمود". - "محمود" مين؟ - التمورجي. - اذهب**

---

(١) السقا مات: ص٢٠.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٣١.

(٣) بين الأطلال: ص٢٢٠.

(٤) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٣٣.

(٥) ابتسامة على شفتيه: ص٢٠٦.

**من هنا لعنة ا   عليك! لو عدت لإيقاظي فسأكسر لك رقبتك! لقد قلت لكم: لا أريد أن يوقظني أحد حتى.. وقبل أن يكمل حديثه دفع الباب وبدا منه "جاد ا  " وهو يصيح: - حتى ولو قامت الحرب؟ وأحس "ممدحت" أن سيماء "جاد ا  " تحمل شيئًا فنهض متسائلاً: - ماذا حدث؟! - لقد وقعت الحرب"**[1].

وكان الاستئذان في كثير من الحالات سترا لبعض الشخصيات ومانعا من الفضيحة؛ وهو ما يوافق الهدف الذي من أجله جعل الاستئذان اجتماعيا ودينيا؛ وفي الحديث قال الرسول ﷺ: "**إنما جعل الاستئذان من أجل البصر**"[2]؛ ويظهر ذلك جليا في هذا المشهد بين سيدة وزوجة أبيها: "**قبل أن ترفع يدها لتطرق الباب سمعت حركة؛ صوت اهتزاز الفراش، لا شك أن "دلال" موجودة وأنها تتقلب على الفراش، ولكن الصوت كان منتظما كذلك الذي تسمعه في الليل عندما يغلق باب الحجرة دونها، وأرهفت السمع؛ أجل.. أجل! إنها تميزه جيدا، تلك الاهتزازات المنتظمة، ولكن أباها غير موجود، وهذا الصوت لا تحدثه "دلال" وحدها! ورفعت "سيدة" يدها وطرقت الباب، وسكن الصوت!**"[3].

وفي دلالة عكسية يأتي عدم الاستئذان سببا للفضيحة ولهتك ذلك الستر الذي يسبله الاستئذان؛ ويظهر ذلك في حالة "عايدة" التي اكتشفت خيانة زوجها صدفة بعد عودتها إلى منزلها في غير الوقت الذي كان من المقرر أن تعود إليه فيه، وكان من الطبيعي أن تفتح الباب مباشرة بلا استئذان لأن معها مفتاحها ولأنه من المفترض ألا يكون زوجها بالبيت؛ تقول: "**وضعت المفتاح في الثقب وأدرته ثم دفعت الباب فانفتح... وفي اللحظة التي ضغطت فيها على المفتاح الكهربائي وغمر النور أنحاء الصالة؛ وصل إلى أذني صوت يصيح متسائلاً في ذعر: - من؟... ميزت في الصوت المتسائل صوت زوجي... رأيته يقف بباب الردهة المؤدية إلى حجرة النوم وقد ارتدى (البيجامة)... ووجدت نظره قد تحول من وجهي إلى المشجب، وحولت بصري إلى حيث ينظر فوجدت معطفًا نسائيا قد علق عليه... ومرة ثانية تحول بصره فتبعته ثانية، واستقر بصري في هذه المرة على حقيبة للسيدات... وفي الثانية التالية قُطع الشك باليقين وعلا صوت صاحبة الحقيبة تنادي من حجرة النوم: - "توتو". لقد كانت هي بعينها؛ "طمطم"، تتعجل زوجي وهي راقدة على فراشي!**"[4].

كما ارتبط "الباب" في روايات "السباعي" أيضا ببعض الدلالات المتفرقة ذات الأهمية؛ ومن تلك الدلالات قيام الحالة التي عليها "الباب" - كونه مفتوحا أو مغلقًا - شاهدا على وضع العلاقة القائمة بين الأب والأم في أسرة "نادية": "**بجوار حجرة التوأمتين تستقر حجرة الأم ببابٍ يفضي إلى حجرة المكتب التي يستقر فيها الأب، ويبين الباب طبيعة العلاقات بين الأم والأب؛ إذا كان مفتوحا فالعلاقات طيبة، وإذا أُغلق فسوء تفاهم مستحكم!**"[5].

---

(1) نادية: ص٥٩٨، ٥٩٩.

(2) عن سهل بن سعد الساعدي، وهو متفق عليه. مشكاة المصابيح، مرجع سابق، (٢/ ٢٩٩).

(3) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٩.

(4) إني راحلة: ص٢٢٩، ٢٣٠.

(5) نادية: ص٥١.

ومن تلك الدلالات أيضا الطريقة التي يغلق بها "الباب"؛ ففي حالة جد "راجية" ونظرا لغضبه الشديد منها لعصيانها أوامره، وغضبه كذلك من "الدادة" التي رأى أنها بإهمال متابعتها قد حرضتها على التمرد - يوجه إليها قوله: "- **سأعرف كيف أجعلك تحرصين عليها جيدا، كان يجب أن تمنعيها عن هذا العبث أو تبلغيني خبره. ثم غادر الحجرة وأغلق الباب خلفه بشدة**"[(١)].

ومنها أن "الباب" - باعتباره مقدمة المنزل والمعبر الأول عنه - يستخدم لتوضيح الحالة التي يعيشها أهل هذا المنزل من فرح أو حزن؛ فتدرك الشخصية ذلك دون الحاجة إلى رؤية ساكنيه؛ "**بدأت بشائر الزينة بعلمين أخضرين علقا على جانبي باب البيت، وأورمة خشبية ملونة يعلوها التاج وضعت فوق منتصف الباب، وكان هذا أول دليل ملموس أقنع "سيد" بأن هناك فرحا فعليا**"[(٢)].

كما استُخدم "الباب" أيضا للتعريف بأصحاب المنزل؛ من خلال الكتابة أو وضع لوحة أو ما شابه للتعريف بساكن المنزل؛ فباب منزل الحاج "سرور" قد "**كُتب عليه: الحاج "سرور أبو الفرج" مقاول عموم أشغال الجنازات مستعد لتوريد ما يلزم من جميع مستلزمات الجنازات من أفندية وفراشة ومزيكة وخلافه!**"[(٣)].

ورغم أن دخول المنزل من غير طريق "الباب" يعد فعلاً مذموما ونوعا من التلصص في العرف العام؛ إلا أن بعض الشخصيات من فئة الشباب كانوا يفعلون ذلك فيما بينهم على سبيل المزاح ومن قبيل المعرفة الوثيقة فيما بينهم؛ فأصدقاء "حمدي" كانوا "**لا يعرفون طريق البيت من الباب، بل يقبل كل منهم ليقف أسفل البيت، ويمد يده إلى الواقف في الشرفة، ويضع قدمه على حافة سور الشرفة السفلي، وبجذبة سريعة يقفز إلى السور ليمتطيه، ثم يهبط منه إلى الداخل!**"[(٤)].

وأخيرا فقد كان من المجالات التي ظهرت فيها لفظة "الباب" بصورة متكررة مجال المجاز، حيث وردت اللفظة في أكثر من مشهد غير مراد بها حقيقتها المادية، وإنما كانت ترد على سبيل الاستعارة؛ ومن ذلك موقف أحد أصحاب "علام" حينما علم بتأخر التاجر في إيصال الثلج إليه رغم أن "علام" في نفس هذا المجال، فقال له صاحبه ساخرا: "**باب النجار مخلع! لازم حانشرب الشربات مغلي!**"[(٥)]، ومن ذلك أيضا تحير "سامي" في أسلوب الرد المناسب على رئيس

---

(١) فديتك يا ليلى: ص١٥٢.

(٢) السقا مات: ص٢٥٦.

(٣) نفسه، ص١٨١، ١٨٢.

(٤) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٦٥.

(٥) نفسه، ص٤٣٤.

الوفد السوفيتي المشارك في المؤتمر؛ فيقول: "**لم يعرف إذا كان من المستحسن أن يفتح الباب للاستمرار في المناقشة، أم يغلق الباب بكلمة مجاملة لا تقدم ولا تؤخر**"[1]، ومن أبرز تلك المجازات هذا الحوار بين كل من سامية وأمها التي تلمح إليها في كلامها متعجبة: "**- كنت أظن أن قلب مثلك لا يفتح لأحد! - وكنت أظن ذلك حتى طرقه صاحبنا فانفتح على غير إرادة مني، لم يكن معه مفتاح، بل كانت معه "طفاشة" أشبه بـ"طفاشة" لصوص الخزائن! ومع ذلك فلم يكن به من حاجة إلى استعمالها؛ فقد فتح به باب القلب على مصراعيه بمجرد أن سمع وقع أقدامه**"[2].

---

(١) جفت الدموع: ص٤١٢.

(٢) بين الأطلال: ص٧٨.

**٢. المدفأة**[١]:

باستثناء بعض الأماكن التي وقعت أحداثها الروائية في بلاد "أوروبا" الباردة أو البلاد العربية ذات الطبيعة الأقرب للبرودة كـ"سوريا" و"لبنان"؛ فقد اتسمت غالب أماكن "السباعي" الروائية باعتدال الجو وصفائه، ورغم هذه الطبيعة التي يمكن الوقوف عليها من خلال وصف "السباعي" الروائي لأماكنه، وعلى أساس أن معظم أماكنه هي في الأصل داخل "مصر" التي تخلو بيوتها من تصميم المدافئ نظرا لاعتدال جوها وخلوه من البرد الشديد.. رغم ذلك فإن "السباعي" لم يكد يترك بيتًا واحدا من بيوته - عدا بيوت الفقراء من شخصياته - إلا وجعل "المدفأة" جزءا في تصميمه وشيئًا من بين محتوياته، ورغم غرابة ذلك من الناحية المنطقية إلا أن الدراسة تُرجع ذلك من الناحية الفنية إلى رغبة "السباعي" الملحة في استخدام تلك المفردة في أماكنه؛ نظرا لطبيعة مفردة "المدفأة" التي تمهد لجو يشع بالدفء ويمتلئ بالشاعرية الرومانسية التي تناسب كثيرا من أجواء روايات "السباعي".

جاءت "المدفأة" في روايات "السباعي" نوعين؛ **النوع الأول:** هو النوع الحجري القائم على الصنع اليدوي والمعتمد في إيقاده على الحطب والكيروسين، وهو الشائع، و**النوع الثاني:** هو النوع المعدني الأحدث نسبيا والمعتمد على الكهرباء أو مصادر الطاقة الأخرى، وهو أقل ورودا من الأول، ويقع اهتمام الدراسة على النوع الأول بصورة أولية لما له من أثر في جو الرواية كما تم توضيحه وسيتم تناوله بالتفصيل في السطور الآتية.

استغل "السباعي" أكثر من مشهد في رواياته ليعقد مقارنة - من خلال رغبات بعض شخصياته - بين نوعي المدفأة؛ الحجرية والكهربائية، حيث نالت المدفأة الحجرية الأفضلية في جميع المشاهد؛ ومن أبرز تلك المشاهد ذلك المشهد الذي صمم فيه "رياض" على إيقاد المدفأة الحجرية رغم اعتراض أخته؛ ذلك التصميم الذي نال استحسان "سهير": "**- سأوقد لكما المدفأة، سأحضر الحطب حالاً. - وردت "سلمى" قائلة: - لا داعي للحطب، سنوقد مدفأة الجاز أفضل، أنت تعرف أمك وضيقها بوساخة الحطب. - إنها ليست هنا... واستطاع "رياض" أن يقنع "سلمى" بإيقاد مدخنة الحطب، وأحسست بامتنان لـ"رياض"؛ فقد كنت أتوق في هذا الجو المعتم إلى منظر الجمرات تشتعل في جوف المدفأة. وغاب الاثنان برهة ثم عاد كل منهما يحمل كوما من الحطب ألقاه بجوار المدفأة. وانحنى "رياض" ينفخ النيران كي تسري في الحطب، وبدا وجهه مقطبا وهو منهمك في عمله... وانتهى النافخ في النار من عمله، ورفع إلي رأسه مغتبطًا وهو يقول: - أجل! هكذا يكون الدفء وإلا فلا!**"[٢].

---

(١) المدفَأةُ: آلةُ الدفْء (ج) مدافئُ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٢٨٨.

(٢) ليل له آخر: ص٣٦٣- ٣٦٥.

وما رأيناه في المشهد السابق من ميل إلى المدفأة الحجرية نراه في المشهد التالي من «سامي" مع تقديم تبرير أكثر وضوحا لذلك الميل؛ "**لكن "سامي" ظل واقفًا في مكانه وهو ينظر إلى المدفأة الحجرية المواجهة للأريكة متسائلاً: - لماذا لا نوقد هذه المدفأة؟ - تحتاج إلى حطب وجهد، تعال، تعال. - إنني أحب منظر النار بألسنتها الحمراء المترافصة في جوفها؛ إن منظرها يوحي بالدفء أكثر من هذه المدفأة الجامدة، سأذهب لأبحث عن حطب في المطبخ**"[(١)].

وغالبا ما يقدم "السباعي" لذكر "المدفأة" بتمهيد وصفي يبين فيه الوقت الزمني للحدث الذي يكون في الليل غالبا، أو لحالة الطقس التي يركز من خلالها على برودة الجو الشديدة؛ فمن التقديم ببيان وقت الحدث: "**كان الوقت قبيل العشاء وأمي تتشاغل مع "حنيفة" بترتيب المائدة، وكانت خالتي "حفيظة" تجلس أمام مدفأة كهربائية جديدة أحضرها أبي، قد وضعت فيها ما يشبه الجمرات في داخلها، وعلى مقربة منا جاس "حسان" يقلب كتابا في يده**"[(٢)]، ومن التقديم بتوضيح حالة الجو قوله: "**كان البرد يجمد الأطراف، وشعاع الغروب الأحمر الذي تسلل من بين السحب المكدسة في صفحة السماء يبدو خافتًا مرتجفًا كمصابيح آخر الليل، وشجرة جافة جردها البرد كل ما تملك من مظاهر الحياة قد وقفت تصارع الريح في تخاذل يائس، وعواء كلب يأتي من بعيد ليملأ النفس وحشة وانقباضا، وضممت المعطف حول جسدي، وجذبت طاقية الصوف فوق أذني، وعبرت الممر المفضي إلى الباب الداخلي وراء "نادية"، ووقفت في البهو السميك الجدران الذي توسطته مدفأة غاز بعثت في جوانبه بعض الدفء**"[(٣)].

وقد عبرت "المدفأة" عن نفسها في روايات "السباعي" من خلال عدة عناصر معنوية؛ فقد جاءت - في كثير من الأحيان - في سياق الوصف العام للمكان إلى جوار كثير من مفردات المنزل، كما قد يتم تخصيص حجرة لها في أحيان أخرى؛ ومن الشواهد على ورودها في سياق الوصف العام للمكان؛ قول "السباعي" في وصف شقة "كريمة": "**لم تكن الشقة رحبة الأرجاء؛ إذ كانت لا تزيد عن ثلاث حجرات: حجرة للنوم يصلها بالحمام ممر صغير، وحجرتين يفصل بينهما باب زجاجي متسع وضع بهما الصالون والسفرة، وصالة صغيرة بها مدفأة في الحائط أحاط بها مقعدا فوتيل كبيران وعلقت فوقها لوحة زيتية مكبرة من صورة لـ"علي" يمتطي جواده في أحد طوابير الخيالة**"[(٤)]، وقوله في وصف منزل "السيوف" الذي أقام فيه "إبراهيم": "**في المواجهة سلم رخامي يتجه إلى اليسار يؤدي إلى الدور الثاني الذي احتوى على غرفة النوم والحمام وعلى اليمين غرفة الاستقبال ثم حجرة الطعام ذات المدفأة الكبيرة**"[(٥)]، وفي وصف حجرة المكتب الخاصة بالأمير "إسماعيل" يقول: "**دلف "الأمير" إلى القاعة يتبعه "إبراهيم" أفندي ناظر الدائرة واتجه إلى باب يقع في يمين الداخل**

---

(١) جفت الدموع: ص٣٦٥، ٣٦٦.

(٢) ليل له آخر: ص٢٢١.

(٣) نفسه، ص٤٣٤.

(٤) رد قلبي: ص٦٢٦.

(٥) فديتك يا ليلى: ص٣٩.

**يفضي إلى حجرة مكتبه... مواجهة المكتب مدفأة وضعت فوقها لوحة زيتية كبيرة لزوجته الراحلة**"[(١)]، وفي وصف بيت الجدة في "جاب" يقول: "**عادت "نادية" و"منى" إلى البيت قبل الساعة الثالثة، واجتازتا باب البيت لتجدا المدفأة قد أُوقدت وألسنة النيران تتلاعب حمراء في جوفها**"[(٢)].

وقد جاء وصف "المدفأة" عند "السباعي" - بصفة عامة وفي أغلب المشاهد - بسيطًا مقتضبا، لا يحتوي على تفاصيل كثيرة كما هو واضح من النصوص السابقة؛ وكقوله في وصف إحداها: "**المدفأة قد غطت فتحتها لوحة أخفت بقايا الحطب في باطنها، ووضعت أمامها سلة ملئت بالزهور**"[(٣)]، وقد يقوم "السباعي" خلال وصفه المقتضب للمدفأة بالإطناب في وصف أحد العناصر الأخرى المحيطة بها؛ كاسترساله في وصف اللوحات الزيتية التي تحويها القاعة التي تقع بها "المدفأة" في المشهد التالي: "**كان الكوخ رائعا حقًا بقاعته الرحبة ذات المدفأة الضخمة، التي علق في صدرها رأس حيوان بقرونه الملتفة، وعلق على جدرانها صور زيتية لرجال بأزياء رسمية وشوارب مبرومة، ونساء كسيفات الحواجب واسعات الأفواه قد فرقن شعورهن من منتصف الرأس وتدلت ضفائرهن على الأكتاف، وصور أخرى لمناظر صيد ومناظر طبيعية للجبال والبحيرات**"[(٤)].

كما ورد ذكر "المدفأة" في عدد من المشاهد التي يرد فيها التجمع الحميم في ليالي الشتاء الباردة؛ وقد يكون التجمع مع اشتغال الشخصيات بأداء شيء ما أو لمجرد التجمع والاسترخاء؛ أما الاشتغال بشيء فقد يكون بأداء أعمال يدوية كالتطريز أو للقراءة، كما فعلت "مديحة" و"ليلى"؛ "**عادت "مديحة" إلى جلستها أمام المدفأة وأصابعها تعمل بالإبرتين الطويلتين، وجلست "ليلى" أمامها تتشاغل بتصفح كتاب**"[(5)]، أو كما كان يفعل "حسان": "**كانت خالتي "حفيظة" تجلس أمام مدفأة كهربائية جديدة أحضرها أبي، قد وضعت فيها ما يشبه الجمرات في داخلها، وعلى مقربة منا جلس "حسان" يقلب كتابا في يده**"[(٦)]، وكذلك "عبد الوهاب" بك الذي: "**استقر على الأريكة متدثرا بالروب وقد أمسك بيده أحد الكتب السميكة التي تزخر بها مكتبته... ودخل أحد الخدم يحمل القهوة، ودفع إلى جوف المدفأة بكتلتي حطب ثم انصرف**"[(٧)]، أما التجمع بلا هدف أو لمجرد الاسترخاء فيبدو في خطاب التعارف الذي أرسلته "نادية" إلى الدكتور "مدحت" واصفة منزل

---

(١) رد قلبي: ص٣٢.

(٢) نادية: ص٣٣٢.

(٣) ليل له آخر: ص٤٩٤، ٤٩٥.

(٤) نادية: ص٤٩٦.

(5) طريق العودة: ص١٥١.

(٦) ليل له آخر: ص٢٢١.

(٧) جفت الدموع: ص٥٠١.

جدتها: "**هل المعطف معك؟ إن الدنيا برد؛ برد أكثر مما تتصوره، ارتده، فأمي لن تسمح لك بالخروج دون أن ترتديه، ستلقاها في القاعة أمام المدفأة هي وجدتي و"جانيت"، وسيحاولن استبقاءك بالطبع للجلوس معهن أمام النيران، ولكن دعهن وانطلق بسرعة من الباب**"[1].

والجو المصاحب "للمدفأة" هو جو محبب خاصة في ليالي الشتاء الباردة؛ لذلك يكون لدى الشخصيات ارتباط واضح به وحرص شديد على عدم الابتعاد عن نطاقه: "**جذب "سامي" المنشفة واتجه إلى الحمام، وأحس بلسعة البرد تثلج أطرافه وهو يبعد عن نطاق الدفء الذي أشعته مدفأة الحطب بين أرجاء الدار**"[2]، وفي موضع آخر فيه نوع من استخدام للمجاز: "**استكان الذهن فأغفى وتمطى، ولم يحاول أن يتعدى ذلك النطاق المريح في البيت الهادئ المحاط بالثلوج الدافئ القلب بالسنة النيران المتراقصة في جوف المدفأة**"[3]، وفي موضع ثالث يعبر عن الإحساس الممتع بدفء المكان: "**استيقظ "سامي" خلال الليل فوجد المكان غريبا عليه... ورويدا رويدا عادت إلى ذهنه تفاصيل المكان بالجمرات داخل المدفأة الحجرية، والأريكة المنخفضة و(البيانو) في ركن الحجرة... وتملكه إحساس ممتع بالسكينة وهو يشعر بما يمنحه له المكان من طمأنينة واستقرار داخلي وخارجي ودفء لقلبه وروحه وجسده**"[4]، وهذا ما يدفع بعض الشخصيات إلى تذكر هذه الأمكنة بنوع من الحنين الشديد إليها أيضا: "**علا صوت "هدى" ينشد الأغنية، وحمله الصوت الرقيق بعيدا بعيدا؛ إلى مكان وسط الثلوج البيض والمدفأة تتراقص فيها ألسنة اللهب، وهي تجلس أمام البيانو**"[5].

وأكثر المشاهد التي وردت فيها "المدفأة" فعالية في السرد الروائي عند "السباعي" هي المشاهد المتعلقة بمشاعر الحب الرومانسية الدافئة؛ كما بين "علي" و"كريمة": "**فتحت "كريمة" الباب واجتازه "علي" إلى الداخل، وكان الوقت قبيل الغروب وصقيع (يناير) قد أخذ يلسع الأطراف وينفذ إلى العظام، وأحس "علي" من دفء المكان وسكينته بالكثير من الراحة والهدوء... وتناولت "كريمة" الكاب الذي رفعه "علي" عن رأسه... ثم مدت ذراعيها مرحبة وقد بدت على وجهها أقصى أمارات الوله والحب وضمها "علي" إليه في رفق، ولكن الضمة الرقيقة لم تطفئ غلتها فأحاطت صدره العريض بذراعيها وضمته إليها بكل ما لديها من شوق ولهفة... ثم جلس مسترخيا على أحد المقاعد المريحة أمام المدفأة**"[6].

وكذلك بين "إبراهيم" و"ليلى": "**- أنت بردانة؛ لماذا لم توقدي المدفأة؟... سأذهب لأخلع ملابسي وأوقد المدفأة، وترك "إبراهيم" يدها ثم ذهب إلى حجرته فأبدل ملابسه، ثم حمل بعض الوقود فملأ به المدفأة وأشعلها... وعاد "إبراهيم" إلى "ليلى" وكانت قد جلست في فراشها ترقب نيران المدفأة التي بدت**

---

(١) نادية: ص٣٥٦.

(٢) جفت الدموع: ص٣٠١.

(٣) نفسه، ص٣٦٩.

(٤) نفسه، ص٣٧٨.

(٥) نفسه، ص٥٤٢.

(٦) رد قلبي: ص٦٢٦.

من خلال الباب، وأمسك "إبراهيم" بيدها وأخذ يفركها بين يديه قائلاً: - ما زلت بردانة، لن تؤثر فيك المدفأة وأنت على هذا البعد... ما رأيك لو انتقلت أمام المدفأة؟... وسار بها يحملها من ذراعيها ببساطة كأنها طفلة... ووضعها على أريكة أمام المدفأة... ووضع "إبراهيم" وسادة وراء ظهرها، وجر الغطاء على ساقيها قائلاً: - أظن هذا خيرا بكثير من رقدة الفراش، تستطيعين الآن أن تستمتعي بالمدفأة... وبعد برهة بدا البيت في صمته العميق وسكينته التامة وقد أُطفئ الضوء إلا من الألسنة الحمراء تتراقص في جوف المدفأة، وقد استند رأس "ليلى" على الوسادة وتمدد جسدها على الأريكة، وأمامها قد جلس "إبراهيم" ممسكًا بكفها بين يديه، محدقًا في وجهها الذي يتراقص عليه الضوء الأحمر، وخصلة ذهبية قد تهدلت على جبينه. وملأ كل [كذا] منهما إحساس عجيب بالراحة والاستقرار، ولم يعد لديهما من أمل إلا في أن يجمد الزمن وتطول جلستهما حتى تصبح بلا نهاية"[(١)].

و بين "سامي" و"هدى" يتكرر نفس المشهد السابق تقريبا مع قليل من الغزل! حيث "حملها بين ذراعيه فأجلسها أمام المدفأة قائلاً: - إنك ترتجفين من البرد. - عدتَ إلى غبائك! من الحب أيها الغبي! - من الحب أو من البرد لا بد أن أعمل على تدفئتك. - فارق كبير بين وسيلتي الدفء في كلتا الحالتين. - كيف؟! - ارتجاف البرد توقفه المدفأة. - والحب؟ - توقفه أحضانك. - سأوقفه بكلتا الوسيلتين... سأوقد المدفأة وآخذك بين أحضاني"[(٢)].

وقد كان هذا الجو الشاعري الدافئ بديلاً مفضلاً عن الأجواء الصاخبة التي تعتري جلسات بعض المحبين: "كانت "كريمة" تعرف الجو الذي يرتاح له "علي"، كانت تعرف أنه يكره العربدة والضجيج، وقد عودت نفسها أن تحب ما يحب، ولم تعد تشعر كما كانت تشعر فيما مضى بالحاجة الملحة إلى كؤوس الخمر لتهيئها لاستقبال المتع، بل أضحى الشاي والمدفأة والجلسة الشاعرية الهادئة أقدر على إرهافها من كل عناصر الإرهاف المعربدة التي تعودتها فيما مضى... لم يكن هناك ما يمكن أن يرهف أحاسيس "علي" أكثر من هذا الجو الذي أحاطته به "كريمة"؛ الألسنة الحمر المترافصة في جوف المدفأة، والصوت الشادي العميق يهتف: وسقى ا صبانا ورعى"[(٣)].

وبالإضافة إلى الجو الرومانسي فلم يكن هناك بأس - في بعض الأحيان - من استغلال نيران "المدفأة" المشتعلة في شي بعض الأطعمة التي تساعد على إضافة جو الاستقرار الأسري الحميم على الجلسة: "وثبتْ بنفس الخفة متجهة إلى المطبخ، وما لبثت أن أحضرت (أبو فروة) وجلست تتشاغل بشوائه على نيران المدفأة"[(٤)].

كما ورد ذكر "المدفأة" كخلفية في عدد من المشاهد التي توحي بانشغال بعض الشخصيات بالتفكير أو القلق بشأن شيء ما؛ مثل "فايزة" حينما كانت قلقة بشأن علاقة "سامي" الذي تحبه وتحرص على مستقبله: "جلست "فايزة" أمام مكتبها وقد شرد بها الذهن وتعلقت عيناها بمدفأة

---

(١) طريق العودة: ص٢٣٠- ٢٣٣.

(٢) جفت الدموع: ص٣٣٢.

(٣) رد قلبي: ص٦٢٩، ٦٣٠.

(٤) نفسه، ص٦٣٣.

**(الكيروسين) ترقب القطرات المتساقطة من مستودعها في رتابة كأنها دقات الساعة لا تني ولا تتعجل"**[1]، وفي مشهد شبيه بالمشهد السابق ولكن مع ممارسة بعض العمل: "**أخذت "فايزة" تفحص التجارب المتراكمة أمامها والتي ينتظرها عمال المطبعة بعد أن يقرأها "سامي"، ثم عادت ترقب المدفأة المعدنية اللامعة التي أخذت تشع الدفء في الحجرة، وبدأت تتبع مدخنتها الأسطوانية حتى السقف، ثم عادت تستقر ببصرها على قطرات (الكيروسين) التي تقطر كدقات الساعة**"[2].

وكذلك "سامي" نفسه وبسبب نفس العلاقة السابقة الذكر يدخل في حلقة مغلقة من التفكير؛ "**وضع "سامي" الأوراق على مكتبه، وأزاح مقعده إلى الوراء ومد ساقيه وألقى برأسه إلى الوراء، وبدا عليه كأنه قد فرغ من شوط طويل مجهد، وأخذ يحملق في قطرات الغاز المتساقطة في بطء ورتابة في المدفأة المعدنية اللامعة التي شعت منها الحرارة وملأت الحجرة دفئًا. وشرد ذهن "سامي" منطلقًا إلى النائية وراء البحار**"[3].

أما الضابط "إبراهيم" فهو لسبب قريب من نفس حالة "سامي" السابقة؛ والمتمثلة في حبـه الطارئ لـ"ليلى" زوجة صديقه ورفيق سلاحه الضابط "مراد"، وما يعتريه من الشعور باللـذة والإثم - في آن واحد - جراء هذه العلاقة الخاطئة: "**جالس في صمت أمام المدفأة، وقد مد سـاقيه وألقى برأسه على ظهر المقعد، وحملق بعينيه في اللهب المتراقص**"[4].

كما كان من المشاهد التي وردت فيها "المدفأة" ذات فاعلية واضحة في السرد الروائي مشهد الوصول إلى خط النهاية في طريق الحب بين كل من "سامي" و"هدى"؛ حيث التعانق اللطيف الذي صاغه "السباعي" بين انطفاء جمرات "المدفأة" الدافئة وانطفاء جذوة الحب المشتعل فيما بينهما بسبب الظروف المحيطة بهما؛ "**دخل "سامي" وراء "هدى" إلى حجرة النوم، وفي صمت حزين ارتدى كل منهما ملابسه وحزم حقيبته، ووقف أمام جمرات المدفأة التي حجب الرماد وهجها ثم مد يده فجذب دورق المياه وسكبه فوق الجمرات، وتصاعد البخار منها وتعالت الفقاقيع، وما لبثت أن خمدت، وتنهد "سامي" وهو يرقب في المدفأة قطع الفحم السود، ثم نظر إلى "هدى" فإذا بها تقاوم طبقة من الدموع جعلت تسيل من عينيها وتنساب على خدها**"[5].

---

(١) جفت الدموع: ص٢٥٧.

(٢) نفسه، ص٢٥٨، ٢٥٩.

(٣) نفسه، ص٥٨٣.

(٤) طريق العودة: ص١٨٨.

(٥) جفت الدموع: ص٣٩٠.

### ٣. المائدة[١]:

مثل الاجتماع على "المائدة" لتناول الطعام خلفية لكثير من الأحداث في روايات "السباعي"؛ وخاصة فيما يتعلق بمظاهر الجو الأسري التي يعبر عنها الجلوس على مائدة واحدة لتناول الطعام؛ "**أقبلت "جانيت" مرة أخرى تدعوهم إلى المائدة، وسألت الجدة قائلة: - أأحضر إليك الطعام الآن؟ وهزت العجوز رأسها وقالت: - بل ساعديني على الجلوس إلى المائدة، إنني أريد أن أجلس اليوم بينكم، أريد أن أحس بأحفادي من حولي بعد طول الوحدة. وانتقل الجميع إلى المائدة وقد اتكأت الجدة على كتفي الأم و"جانيت"، واتخذت مكانها في صدر المائدة وقد بدا على وجهها الجذل والحيوية وهي تقول: - جميل أن يحس الإنسان بالأحباء من حوله، إننا لا نحس بقيمة أحبائنا إلا بعد أن تُقعدنا الحياة ونعجز عن ملاحقتها ونرى ركبها يمر بنا ليخلفنا في فراغ ووحشة، ونتوق إلى أن يتمهل البعض من حولنا ليمنحونا في قعدتنا العاجزة بعض الأنس وبعض الحنان. وقالت "جانيت": - تلك هي الأسرة، فائدة أن يكون للإنسان أبناء وأحفاد يتمهلون معه في قعدته لكي يمنحوه محبتهم وحنانهم ويردون له ثمن وجودهم في الحياة**"[٢].

وقد جاء ذكر "المائدة" أحيانًا بصورة عارضة في روايات "السباعي"، كأن يأتي وصف "المائدة" أو ما تحتويه أو عملية الإعداد للطعام بصورة عابرة؛ مثل قول "السباعي" في وصف إحدى الموائد: "**المائدة مغطاة بمفرش أبيض نظيف، وضع عليه الكوب الذي وضعت فيه بعض أغصان خضراء وزهور برية قطفتها من الأعشاب التي تحيط بالمنزل**"[٣]، وقوله في وصف ما تحويه مائدة أخرى: "**هبطت "منى" السلم الخشبي لتجد المنضدة العتيقة قد صفت عليها فناجين الشاي، وبجوار كل فنجان سلطانية كبيرة مليئة باللبن، وصحاف الجبن والبيض والأرغفة الطويلة البيض قد توسطت المائدة**"[٤]، أو قوله في موضع آخر: "**كان الوقت قبيل العشاء وأمي تتشاغل مع "حنيفة" بترتيب المائدة**"[٥].

وأتى الاجتماع على الطعام كمظهر من المظاهر الأسرية الهامة؛ يحدث فيه نوع من التواصل والتفاهم الاجتماعي بين أفراد الأسرة في شؤونهم بصفة عامة، فلم يكد اجتماع واحد على "المائدة" عند "السباعي" يخلو من حديث وحوار بين المجتمعين عليها؛ سواء كان الحوار حول أحداث دارت أو أحداث من المحتمل أن تدور في المستقبل.

فـ"نعمت" رغم توتر العلاقة بينها وبين زوجها "عبد القادر" رئيس التحرير بالمجلة التي تعمل بها بسبب الشائعات حول علاقاته النسائية؛ إلا أنها تستغل جلسة الطعام وما يحوطها من مظاهر ودودة لتحدثه حول مطالب بعض زملائها من المحررين والمتمثلة في زيادة العلاوات

---

(١) المائِدةُ: الخِوان عليه الطعام والشراب... (ج) موائِد. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٨٩٣.

(٢) نادية: ص٢٦٤، ٢٦٥.

(٣) إني راحلة: ص٢٨٢.

(٤) نادية: ص٢٥١.

(٥) ليل له آخر: ص٢٢١.

الخاصة بهم؛ "**في الظهيرة عندما عادت إلى مسكنها في عمارة "ليبون" على النيل، جلست تتناول الغداء مع "عبد القادر"، وخلال الطعام عرضت شكوى المحررين من ضآلة مبلغ العلاوات**"(١)، ورغم صعوبة الأمر بالنسبة له كرئيس تحرير لارتباطه بميزانية قد تم إقرارها سلفًا؛ إلا أنه لا يستطيع أن يرد طلبها فـ"**يقول في رقة: - أما بالنسبة للعلاوات فسأحاول أن أدبر مبلغًا آخر؛ حتى ولو من المكافآت غير الثابتة التي يأخذها المحررون، بحيث لا أضع عبئًا إضافيا على الميزانية**"(٢).

أما "أنور" فهو يستغل اجتماع أسرته حول المائدة لتناول العشاء فيثير النقاش حول مسألة من أهم المسائل التي يتم مناقشتها على مستوى الأسرة؛ ألا وهي مسألة الارتباط والزواج، فيبدأ بإلقاء سؤال بصورة فكاهية لإثارة النقاش حول رغبته في الارتباط: "**عندما حان موعد العَشاء وجلس هو وأمه وأبوه وإخوته سأل أمه ضاحكًا: - متى تنوين أن تفرحي بي؟ ونظرت إليه أمه في تشكك وسألته مستنكرة: بتتنأور ولا إيه؟ - أبدا وا . - لِمَ؟ ماذا حدث في الدنيا؟ أمات يهودي؟! - أفي هذا غرابة؟! إني أتكلم جادا. - متى؟ - لا بد للإنسان أن يتزوج ويستقر؛ إن الزواج أفضل شيء للمرء! - واللف والدوران والجري وراء بنات الناس؛ أتستطيع الكف عنها؟ - سأطلقها ثلاثًا. - عجبا! ماذا جرى لك؟! كنتُ دائما لا أكاد أذكر سيرة الزواج أمامك حتى تهب في كأني كفرت! كنت تقول عن الزواج: جنون! - كنتُ طائشًا. - والآن عقلت؟! - جدا. - الحمد الذي هداك، إن لدي عروسا لك مدهشة. - لستُ أريد عرائسك، سأختار عروسي بنفسي، نحن في القرن العشرين، لقد مضى عهد الخاطبة. - اختر من تشاء. وتدخل أبوه فتساءل ضاحكًا: - كيف يختار من يشاء؟! يجب أن يعرضها على أبيه أولاً. وقالت الأم في يأس: - لا تتعب نفسك، إنه يهزر، ما دامت لديه (المدعوقة) السيارة فلن يفكر في الزواج**"(٣).

كما كان للمائدة نصيب وافر في اجتماع الأصدقاء والرفاق؛ وخلال الاجتماع لا يخلو الأمر من الحديث حول بعض الأمور العامة فيما بينهم: "**ضمت الثلاثة مائدة صغيرة في الشرفة المطلة على سكة الحديد، وكان الوقت أوائل أكتوبر وقد بدأت نسمات الليل تبرد، وقال "علي": - لقد أوحشنا البرد وأوحشنا ركوب الخيل، ما رأيك يا "سليمان" في الركوب بعد الظهر؟**"(٤).

إلا أنه قد غلب على موائد "السباعي" - سواء تلك التي تجمع الأسرة أو التي يجتمع عليها الرفاق - تناول أهم الشؤون السياسية وأحوال الدولة بصفة عامة؛ فـ"علي" المبغض للسياسة والحديث حولها يضطر للإنصات جيدا لرفاقه الذين يتحدثون عن الأحزاب السياسية ودورها ومشاكلها في "مصر"؛ حتى لا يصيبه سؤال طائش يسبب له الإحراج: "**على مائدة العشاء جرى الحديث في السياسة، وأخذ "علي" يتناول طعامه وهو منصت برغمه إلى المناقشات الدائرة، مشترك من آن لآخر بكلمة أو كلمتين حتى لا يتهمه "عبد العال" كما اتهمه وهم جالسون أمام الراديو**

---

(١) العمر لحظة: ص٢٢.

(٢) نفسه، ص٢٣.

(٣) بين الأطلال: ص٣٩، ٤٠.

(٤) رد قلبي: ص٦١٠، ٦١١.

**بالعشق والسرحان**"[١]، وحينما تجتمع أسرة الحاج "عبد السلام" (صاحب محل القماش) البسيطة على "المائدة" لتناول الطعام يتبادلون الحديث حول معاهدة "الدفاع المشترك"؛ "**على مائدة العشاء تجمعت الأسرة وبينهم "يحيى"، وبدأ "عبد الكريم" الحديث قائلاً: - وصل الملك إلى القاهرة. وبدت الدهشة على الجميع، وهتف "يحيى": - الملك ذهب إلى القاهرة؟! وتساءل "يحيى": وماذا فعل به "عبد الناصر"؟ - أمضى معه معاهدة دفاع مشترك. وهتفت "عايدة": - هائل. وقد أعلن أن "العراق" سيمضي معهما هذه المعاهدة. وقال الشيخ "عبد السلام": - حوصرت "إسرائيل" إذن...**"[٢].

كما كان للمائدة الرمضانية وجود واضح عند "السباعي"؛ استخدمها كوسيلة لإظهار روح الألفة والمودة التي تجمع الأسر والأصدقاء على تلك المائدة، كما اهتم بتصوير الأطعمة والأشربة الخاصة بها ؛ يقول "السباعي" - موضحا أن كون الأم غير مصرية لم يكن له تأثير على المائدة الرمضانية: "**جلست الأسرة إلى المائدة... لم يكن على المائدة أي أثر من آثار الأم، كانت مائدة إفطار مصرية مائة في المائة؛ بما فيها من دورق "قمر الدين" وأطباق "الكشك بالفراخ" وصينية "البطاطس" وأطباق الخشاف وطبق القطايف. وتناول "سليمان" كوب "قمر الدين" ومصمص بشفتيه في استطعام وقال للأم: - "قمر الدين" لذيذ جدا، لا يعقل أن تعمله ربة دار فرنسية**"[٣].

وفي جو أسري دافئ يظهر بعض سمات المائدة الرمضانية يلبي "محمود" الدعوة هو وبعض الرفاق على مائدة عم "درويش": "**دخل "محمود" إلى حجرة فسيحة أحيطت بالأرائك، ووضعت في جانب منها منضدة رصت عليها الصحاف والأطعمة، وجلس الجميع على الأرائك ينصتون إلى القرآن يعلو من راديو وضع في ركن من أركان الحجرة... واختتم المقرئ قراءته وارتفع صوت المذيع يقول: نحن الآن في انتظار مدفع الإفطار.. ثم دوى المدفع، وبدأ الجميع في شرب أكواب قمر الدين المعبأة في العلب، ثم انتقلوا إلى المائدة والتفوا حولها، خليط من شتى الأعمار والمهن يشدهم خيط دقيق وثيق هو العرق المصري، ليدفع في أعماقهم شعورا بالحنين والحب والقلق على شيء غير محدد المعالم ولكنه راسب في الأعماق؛ اسمه "مصر"، مضوا يمضغون اللقمة في صمت، كلمة من هنا وكلمة من هناك حتى انتهى الإفطار**"[٤].

وقد يكون الاجتماع حول مائدة واحدة مبعثه المصلحة البحتة في بعض الأحيان؛ فالدكتور "عبد الفتاح" عميد كلية الطب التي يدرس بها الدكتور "مدحت" يوعز إلى الدكتور "جاد ا " بالتوسط لدعوة الدكتور "مدحت" إلى الغداء في بيته؛ بدافع إقحامه في إطار الجو الأسري الخاص بأسرته طمعا في أن يكون زوجا لابنته في المستقبل: "**- هيا بنا، لقد جاوزت الساعة الواحدة والنصف، وموعدنا الثانية. - قلت لك: إني سأعتذر. - لا تكن سخيفًا، كيف تعتذر عن دعوة العميد؟! إنها جليطة وقلة ذوق. - ليكن، إني لن أذهب. - أمرك عجيب! مدرس سنكوح مثلك يرفض دعوة**

---

(١) رد قلبي: ص٤١٢، ٤١٣.

(٢) ابتسامة على شفتيه: ص١١٥، ١١٦.

(٣) نادية: ص٥٨.

(٤) العمر لحظة: ص٢٣٨.

**العميد إلى الغداء؟! - ولماذا يدعوني العميد؟ - لأنك.. لأنك زوج ابنته. - اسمع يا "جاد ا "، لقد قلت لك مائة مرة: كف عن هذا المزاح. - مزاح؟! أما عبيط، لِمَ تظنه قد دعاك إذن؟ من أجل سواد عينيك؟! أم لنبوغك في قطع أوصال الناس؟! - إذًا فهو دعاني لأني زوج ابنته؟ - طبعا. - ولأجل هذا لن أذهب؛ لأني لن أكون زوج ابنته... وجذب "جاد ا " "مدحت" من ذراعه مهرولاً إلى فناء المستشفى، ودفعه في العربة وانطلق به إلى بيت "ميرفت". وحول المائدة في إحدى فيلات الدقي الأنيقة جلس الاثنان يحيط بهما الدكتور "عبد الفتاح" وأسرته؛ الأم والخالة و"ميرفت" وأخوها الطالب بإعدادي الطب. وجرى الحديث عن السياسة والطب والأزياء والسينما والجو وعن كل شيء يخطر بالبال، وشرد ذهن "مدحت" بضع مرات فيما قاله "جاد ا " وفيما يعيد قوله مرارا وتكرارا في مسألة زواجه بـ"ميرفت"، واسترق منها بضع نظرات فاحصة وهو يضعها في ميزان الزواج"**[1].

كانت "المائدة" أيضا مرتعا لليالي السمر الباذخ والسهرات الصاخبة بالنسبة لبعض الفئات؛ مثل فئة الإعلاميين والصحفيين، وأهل الغناء، ومنتجي الأفلام والممثلين؛ حيث تُعقد الصفقات وتبرم العقود الفنية، ومنها ذلك المشهد الذي أورده "السباعي" في بيت المغنية "هدى نور الدين" حيث كان يرغب أحد المنتجين في جعلها بطلة فيلمه القادم: "**اجتمعت الثلة حول المائدة، وبدأ "عبد الرحيم" يفرغ من زجاجات الويسكي التي وضعها أمامه في كأس "هدى"، ومدت "هدى" يدها تدفع الزجاجة بعيدا عن كأسها قائلة: - كفى، هذه كأس مضاعفة. ولكن "عبد الرحيم" أصر على أن يستمر في إفراغ الزجاجة قائلاً: - هذه نصف كأس، انتظري حتى أتمها لك. وبدأ الخادم يدور حول المدعوين بالطعام، وتعالت النكات والضحكات"**[2].

كما كان الجلوس على مائدة واحدة فاتحة لنوع من الإعجاب المتبادل بين كل من الضابط "إبراهيم" و"ليلى" زوجة رفيق سلاحه "مراد"؛ بسبب ما لاحظه كل منهما من التوافق فيما بينهما في عادات الطعام والشراب، ذلك التوافق الذي كان سبيلاً للوقوف على العديد من جوانب التوافق الأخرى بين شخصيتيهما: "**بدأ الأمر بجلسة في الصباح على مائدة الإفطار، صبت "مديحة" الشاي في فنجان مضيفتها، ثم أمسكت بالسكرية وتساءلت: - قطعتين؟ وابتسمت "ليلى" في حياء وقالت: - أكثر. - ثلاثًا؟ وبدا على "ليلى" التردد ثم هزت رأسها موافقة، ولكن "مراد" قهقه قائلاً لـ"مديحة": - ضعي القطعة الرابعة... واستغرق "إبراهيم" في الضحك قائلاً: - الحمد ، لقد وجدت شريكًا في المصيبة... تلك كانت أول مظاهر الميول المشتركة؛ أربع قطع من السكر في فنجان الشاي"**[3].

كما كانت "المائدة" ساحة لحوار رقيق مليء بالحب والمشاعر الرومانسية الرقيقة بين كل من "أحمد" و"عايدة": "**سمعتُ وقع أقدامه تغدو وتروح وصوت أطباق توضع على المائدة، وبعد برهة وجدته يقف أمامي ويقول وقد انحنى في احترام بالغ: - تفضلي يا هانم، المائدة جاهزة! وهممت بالنهوض**

---

(١) نادية: ص٢٩٢- ٢٩٤.

(٢) جفت الدموع: ص٢٠١.

(٣) طريق العودة: ص٨٤- ٨٦.

**ولكنه وضع يده على كتفي قائلاً بنفس اللهجة الخاشعة: - لا تتحركي، إياك أن تتعبي نفسك، سأحملك إلى المائدة. - "أحمد"، كفى سخافة، دعني أسير. - أبدا لا بد من حملك، إن أمتع شيء لدي في الحياة هو حملك؛ فلِمَ لا تدعيني أحملك فتريحيني وتريحي نفسك؟ وضحكتُ واستلقيتُ على الفراش وقلت: - تفضل. ورفعني بين يديه وضمني إلى صدره، وسار وهو يضع شفتيه على شفتي وأنفه على أنفي، وهمس قائلاً: - واحد شايل روحه والثاني تعبان ليه؟! ووقف بي أمام المائدة ونظر إليها معجبا وقال: - ما رأيك؟ وكان ما يزال يحملني بين يديه فأجبته: - أرجو أولاً أن تضع "روحك" على أحد المقاعد. - حاضر. وجلستُ أمام المائدة وقد رص عليها الصحاف ونظرت إليه معجبة وقلت: -لا بد أن أحد أجدادك كان سفرجيا! - هذه المرة جدي لأمي! وبدأنا في تناول الطعام، ولا أظنه كان جيد الطهي ومع ذلك فما أذكر قط أن أكلت بشهية كما أكلت حينذاك، ولم نكف عن تبادل النكات والأحاديث المرحة طيلة الطعام"**[1].

وفي موقف آخر قريب يبلغ الغزل والشاعرية بينهما أوجهما قولاً وممارسة؛ حينما يجتمعان على "المائدة" التي أعدها "أحمد" بنفسه أيضا: **"خرجتُ إلى الصالة فوجدت "أحمد" قد أتم إعداد المائدة وجلس ينتظر، وعندما أقبلت عليه رفع بصره إلي وأخذ يحدق في كأنه لم يرني من قبل ثم هتف: - مدهشة! ثم هز رأسه أسفًا وأردف: - كان يجب ألا تغيري ملابسك إلا بعد العشاء. - ولمه؟ - حتى أستطيع التمتع بالطعام. - وماذا يمنعك الآن؟! -أنت ليس من بين الطعام ما يستطيع أن يحولني عن النظر إليك! - ولا الكشري؟! - ولا الكشري. - هذا تصريح خطير أستطيع أن أعتبره انتصارا كبيرا لي وهزيمة منكرة للكشري! وهممت بأن أجلس أمامه ولكنه صاح: - بل بجواري، ملاصقة لي. - دعنا نأكل أرجوك، دع الغزل إلى ما بعد الطعام، ما جعل ا لرجل من قلبين في جوفه! - ولكنه جعل له قلبا وبطنًا؛ فلك القلب وللمائدة البطن، اقتربي أرجوك، لا تضيعي عمرنا سدى. وحملتُ الكرسي فجلستُ بجواره، وبدأنا نتناول الطعام وهو يأكل بيد ويحيط خصري باليد الأخرى"**[2].

وفي حالة نادرة فيما يتعلق بالمائدة عند "السباعي" كان ولع إحدى شخصياته بالطعام سببا في أن تكون "المائدة" خلفية لحدث موته المحتمل شبعا؛ والذي يحاول البطل "نائب عزرائيل" جاهدا إنقاذه منه: "**الاسم الرابع: "جابر بك كيراشو"، الزمن: الساعة الثانية والنصف عقب وليمة غذاء، المكان: على المائدة في داره الجديدة بباب الخلق**"[3]، ويتابع "السباعي" في وصف "المائدة" وكيف كان الرجل سيقتل نفسا نهما: "**ولم تمض لحظات حتى رأيت الرجل يغادر المطبخ، وأبصرت بالمدعوين يغادرون حجرتهم ليتخذوا مقاعدهم حول المائدة التي احتل فيها السيد "كيراشو" مكان الصدارة... وبدأت المعمعة بأن مد الرجل يده إلى فخذ ضأن لامع متورد قد علا قاربا من الأرز المخلوط بالزبيب والصنوبر... مد يده إلى صينية رقاق فطواها طيتين وقذف بها في حلقه دون مضغ، حتى لقد خُيل إلي أني أكاد أسمع صوت ارتطامها بقرار معدته! ورأيت الرجل قد بدأت أنفاسه تتلاحق وجفونه تتثاقل وأطرافه تتراخى فأصابتني رجفة! لعنة ا علي لقد كدت أترك الرجل يقتل نفسه**"[4].

---

(١) إني راحلة: ص٢٧٦، ٢٧٧.

(٢) نفسه، ص٢٨٣، ٢٨٤.

(٣) نائب عزرائيل: ص٤٨.

(٤) نفسه، ص٨٦- ٩٤.

كما استغل "السباعي" وصف "المائدة" لتوضيح الفارق الطبقي الاجتماعي والاقتصادي بين مائدتين؛ المائدة الأولى هي مائدة "السيد" المتمثل في الأمير "إسماعيل"، والمائدة الثانية هي مائدة "الخادم" المتمثل في "عبد الواحد" الباشجنايني العامل ببستانه؛ يبدأ "السباعي" بمائدة الأمير قائلاً: "**في حجرة المائدة الفخمة جلس الثلاثة؛ الأمير على رأس المائدة، وعلى يمينه "علاء"، وعلى يساره "إنجي"، وفي مواجهته كرسي خالٍ كانت تجلس عليه الأم. وعلى المائدة رصت الأطباق الصينية التي رسم عليها شعار الأمير والفضية التي نُقش عليها نفس الطابع، ودفع باب زجاجي مؤد إلى الأوفيس المتصل بالمطبخ، ودخل إلى الحجرة خادم نوبي قد ارتدى سترة خضراء محلاة بالقصب وسروالاً فضفاضا عند القدمين. وأخذ يوزع الطعام وقد أمسك السرفيس بيساره ووضع يمينه وراء ظهره وانحنى ببطء مقدما صحفة الطعام بمهارة عجيبة. وتناول الرجل وولداه نصيبهما من الطبق**"(١).

أما مائدة "عبد الواحد" الباشجنايني فيصفها "السباعي" بقوله: "**مائدة أرضية أو باسم آخر: (طبلية)، كانت أم "علي" زوجة "عبد الواحد" قد أتمت ترتيبها، وهي لا بد أن ترتبها حتى لو كان الأكل دقة، وكانت المائدة في هذا اليوم حافلة؛ فيوم الجمعة هو اليوم الوحيد الذي يتناول الجميع فيه غداءهم معا. كانت تتوسط الطبلية إوزة توسدت حشية من الثريد وقد تصاعد الدخان من كليهما، وكانت أم "علي" قد أمضت طوال الأشهر الثلاثة الماضية في تربية الأوزة وتزغيطها! حتى اكتنز لحمها وكسته طبقة سميكة من الشحم، كانت لديها صفيحة من الملوخية التي جففتها من الصيف الماضي فاستغلت في صنعها مرقة الأوز، واستغلت بقيته في عمل الثريد**"(٢).

ولم تخل المائدة عند "السباعي" - كعادة كثير من الأماكن لديه - مما يعكر صفو الاجتماع من احتداد في النقاش أو اختلاف في وجهات النظر قد يؤدي إلى مشاحنات، أو قلق وتفكير في الأحداث التي تمر بها الشخصيات؛ فمن اختلاف وجهات النظر الخلاف الذي حدث بين "عايدة" وأخيها بسبب معاملتها الجافة لابن خالتهما "أحمد" وذلك قبل أن تدخل معه في تجربة حب: "**بعد برهة حضر أخي وجلسنا للعشاء، وأنبأته أن "أحمد" أتي لزيارته. وبدا عليه الاهتمام وسألني فَرِحا: - "أحمد" ابن خالتي؟ لمَ لم ينتظر؟... - كان على عجل فلم يشأ أن ينتظر. - لا شك أنك أسأت استقباله كعادتك، أنت باردة! - أكنت تريدني أن آخذه بالحضن؟ - يجب عليك أن تتعلمي الترحيب بالناس، أنت لم تعودي صغيرة... ونظر إليه أبي نظرة صارمة وقال له: - ليس لك بها شأن، عليك نفسك، أنت غير مسؤول عن تهذيبها... ثم نهض أخي عن المائدة وهو يرميني بنظرة غيظ**"(٣).

---

(١) رد قلبي: ص٣٨.

(٢) نفسه، ص٣٩.

(٣) إني راحلة: ص٣٣، ٣٤.

ومن القلق الذي يصيب الشخصيات ما حدث لـ"نادية" و"منى" بسبب الزيارة غير المتوقعة والمفاجئة التي قررها الدكتور "مدحت" لـ"نادية"؛ وذلك خشية أن يكتشف زيف الصورة التي أرسلتها "نادية" إليه على اعتبار أنها صورتها بينما كانت صورة أختها "منى": **"جلست "نادية" و"منى" على مائدة الطعام ومعهما الأم و"جانيت"... وبدا الشرود على وجه "نادية" وهي تزدرد طعامها، ولم تكن "منى" أقل منها شرودا؛ فقد استبد بذهنيهما هذا الحديث الذي دار بينهما في حجرة "نادية" حول زيارة "مدحت" المتوقعة وكيفية مواجهتها"**[1].

ومن القلق أيضا ما أصاب "عايدة" من تفكير في الموقف الذي رآها فيه "أحمد" بصحبة بعض الشباب الماجنين على غير إرادتها وما قد ينتج عنه من مشكلات إذا فسره تفسيرا خاطئًا، وهو ما حدث بالفعل؛ **"جلسنا حول المائدة وأنا شاردة الذهن، أتناول الطعام بطريقة آلية دون أن أتذوق له طعما. وبدا لي أن أبي لم يكن أقل مني شرودا، ولم أشك أن هناك ما يشغل ذهنه، وانتهينا من الطعام ونهض كلانا في صمت"**[2]، أما الأب فقد صرحت لنا "عايدة" بالشيء الذي سبب له هذا الشرود والذي لم يخرج عن نطاق الموقف السابق؛ **"أدركت ببساطة مدى التأثير الذي أحدثه في نفسه "توتو" بك ورقصه ومجونه، وعلمت أن ما كان يشغل ذهنه أثناء تناول الطعام هي هذه المسألة دون غيرها، وأنه بات يحس من الفتى الرقيع بخطر يحيق بي من العسير صده أو الخلاص منه، وأن التفكير قد انتهى به إلى أن خير طريقة للخلاص هي العودة إلى القاهرة"**[3].

---

(١) نادية: ص٤٨٠.

(٢) إني راحلة: ص١١٧.

(٣) نفسه، ص١١٩.

**٤.الأدراج**[١]:

ورد ذكر "الأدراج" كشيء من أشياء المنزل ومحتوياته مرات قليلة جدا في روايات "السباعي" وبصورة عرضية في الغالب، والأدراج تنتمي لما أطلق عليه "باشلار" "بيوت الأشياء"[٢]؛ ولذا فقد جاء ذكرها غالبا مرتبطًا بوظيفتها المتمثلة في حفظ الأشياء الهامة والضرورية أو العزيزة على النفس، أو الأشياء الخاصة التي يكون هناك حرص من صاحبها على الاحتفاظ بها بعيدة عن أعين الناس وتطفلهم.

فوالدة "سامية" تحتفظ بالرسائل التي كان يرسلها حبيبها إليها في شبابها في صندوق مغلق داخل أحد الأدراج بالدولاب، تلك الرسائل التي احتوت حقائق كانت تفضل الاحتفاظ بها لنفسها ولا تجد مبررا للإفصاح عنها؛ "**دخلت أمها حجرة نومها وفتحت أحد أدراج الدولاب، ثم أخرجت صندوقًا مغلقًا وضع ضمن الصناديق المغلقة التي كانت تضع أمها فيها حليها والأوراق الهامة؛ كعقود البيع والإيجار وحجج العقارات، ووضعت الأم الصندوق على المنضدة، ثم أخرجت مفتاحا صغيرا وضع داخل أحد صناديق الحلي، وفتحت الصندوق ثم أخرجت رزمة أوراق مطوية بدا عليها القدم... وقالت في صوت منخفض: - خذي هذه اقرئيها**"[٣].

أما "علي" فهو يحتفظ بالوردة التي أهدته إياها "إنجي"، والتي يعتز بها كثيرا وتبعث فيه الأمل بين الفينة والأخرى؛ في الدرج الذي يحتفظ فيه بأشيائه الخاصة الهامة بعيدا عن حاجياته العسكرية؛ "**مد يده في الدرج العلوي الأيمن المخصص لحاجيات الطالب الخاصة غير الصرفية الأميرية، والذي يوضَع فيه المشط والفرشاة وعدة الحلاقة، وأخذ يتحسس أوراق وردة جافة ذابلة، ويدندن بأغنيته المحبوبة:**

**ردت الروح علـى المضـنَى معـك      أحسـن الأيـام يـوم أرجعـك**

**ثم اندفع بين رفاقه ضاحكًا لاهيا**"[٤].

---

(١) الدرج: شبه صندوق يدخل في ثنايا المكتب أو الصوان ونحوه (مج). (ج) أَدراج، ودرجةٌ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٢٧٧.

(٢) جماليات المكان: مرجع سابق، ص٣٢.

(٣) بين الأطلال: ص٨٧.

(٤) رد قلبي: ص١٨١.

**٥.الدولاب**[1]:

يعد "الدولاب" من أدوات الحفظ الرئيسة بالمنزل؛ فهو غالبا ما يستخدم لحفظ أشياء كالملابس والأدوات الشخصية، وبذلك ينتمي - هو الآخر - لـ"بيوت الأشياء"، ويكون موضعه غالبا في حجرة النوم، إلا أنه قد يوضع في أماكن أخرى بالمنزل كما ستعرض الدراسة في السطور الآتية، وقد ورد ذكر "الدولاب" مرات قليلة في روايات "السباعي"، كما أتي ذكره بصورة عرضية في غالب المواقف.

فمن المواقف التي ذُكر فيها الدولاب في مشاهد الوصف العام للمنزل وحجرات النوم على وجه الخصوص؛ وصف حجرة "علي" و"حسين" حيث كان من ضمن محتوياتها "**دولاب خشبي قديم ذو مرآة مشدوخة مموجة**"[2]، أما منزل "شوشة" ففي ركن الحجرة التي ينام بها "**مشجب علق عليه بعض ملابسه، وفي الركن الآخر دولاب صغير فيه البقية الباقية منها**"[3]، وفي وصف حجرة الراقصة "كريمة" يقول "السباعي": "**في جانب الحجرة قام دولاب ضخم فُتحت ضلفته نصف فتحة، وبدا من خلالها خليط من ملابس الرقص والملابس العادية**"[4].

وقد جاء ذكر "الدولاب" - في أغلب المشاهد - مرتبطًا بوظيفته الأساسية المتمثلة في حفظ وترتيب الملابس داخله بدرجة أولية، بالإضافة إلى حفظ بعض الأشياء الأخرى؛ "**فتحت الدولاب فوجدت في جانب منه بضعة أرفف وضعت فيها الملاءات والمناشف وأكياس الوسادات، والجانب الآخر بضعة مشاجب علق على إحداها معطفي**"[5]؛ وانطلاقًا من هذه الوظيفة ذُكر "الدولاب" في المشاهد التي تتناول استخدام الشخصيات للملابس عند الرغبة في تغييرها داخل المنزل أو عند الخروج منه، أو ترتيبها في "الدولاب" عند الدخول إلى المنزل بعد السفر أو ما شابه.

ففي حالة تغيير الملابس داخل المنزل يأتي شاهدا ما فعلته "هدى" عندما رغبت في معرفة ما يدور خارج حجرة نومها؛ حيث "**وثبتْ من الفراش وتناولت من الدولاب ثوبها الرمادي الفضفاض**"[6]، وفي حالة الخروج من المنزل يأتي "الدولاب" مرتبطًا بـ"المرآة" في الغالب؛ نظرا لارتباطه بالرغبة في تجربة الملابس قبل الخروج؛ كما فعلت "منى": "**أخرجت شورتًا كحليا سرعان ما دست فيه ساقيها... ومدت "نادية" يدها وفتحت ضلفة الدولاب فبدت مرآة في داخله... ووقفت "منى" تصلح (الشورت) والقميص أمام المرآة**"[7]. وأما في حالة دخول المنزل بعد السفر فإن أول

---

(١) الدولاب: خزانةُ الثياب (مج) (ج) دواليب. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٣٠٥.

(٢) رد قلبي: ص٤١.

(٣) السقا مات: ص٩٨.

(٤) رد قلبي: ص٤٩٩.

(٥) إني راحلة: ص٢٦٦.

(٦) جفت الدموع: ص١٥٧.

(٧) نادية: ص٤٩٧.

ما تفعله الشخصيات غالبا هو فتح الحقائب وترتيب الملابس بـ"الدولاب"؛ كما في موقف "عايدة" حينما ذهبت إلى الكوخ بصحبة "أحمد" فأول ما فعلته هو أن "**رتبت الملابس في الدولاب**"[(١)]، وكذلك "ليلى" أول ما تذكرت أن تفعله حين دخلت الحجرة التي خصصتها لها "مديحة" في بيتها هو أن "**تفتح الحقيبة لتضع ملابسها في الدولاب**"[(٢)].

وفي بعض الحالات كان "الدولاب" أملاً وأمنية بالنسبة لبعض الشخصيات؛ فـ"سيدة" كل أمنيتها التي ترغب في أن تحققها في حياتها هي أن يكون لها منزل، وأن يحتوي ذلك المنزل على بعض الأدوات التي تراها ضرورية؛ ومنها: "**دولاب كبير لملابسها**"[(٣)]؛ ولذلك فإنها حين تتغير بها الأمور وتجلس في النهاية أمام الدولاب الخاص بها ينتابها "**إحساس بالارتياح والاستقرار**"[(٤)]، وتخاطب نفسها قائلة: "**جميل أن يكون لك مكان خاص بحاجاتك يا "سيدة" تضعين فيه فروشك ومشطك ومرآتك؛ كانت تلك هي أمنيتك التي تتوقين إليها**"[(٥)].

وقد يوضع "الدولاب" في مكان آخر؛ كالدهليز المؤدي إلى المطبخ في حالة "سيدة" باعتبارها خادمة لا تمتلك حجرة خاصة بها: "**اتجهت إلى الدهليز المؤدي إلى المطبخ، والذي وضع فيه الدولاب الصغير الذي تضع فيه "سيدة" ثيابها**"[(٦)]، كما أن هناك أنواعا أخرى من الدواليب تكون مخصصة لأشياء أخرى غير الملابس؛ ولذا كان من الطبيعي ألا يكون موضعها هو حجرة النوم؛ ومنها ذلك "الدولاب" الذي وضع في الصالة ووضعت به بعض أدوات الطعام والشراب: "**دخلا قاعة بها... دولاب فضية مرتفع، على ظهره مرآة كبيرة تكدر صفاؤها، وصفت على رفوفه البلورية بضعة تحف من الصيني وطقم من الأكواب الكريستال**"[(٧)].

وقد تستخدم بعض الشخصيات "الدولاب" لتحفظ فيه أشياء أخرى؛ كـ"محمد أفندي السمادوني" تلك الشخصية الكاتبة المثقفة التي كانت تملأ "الدولاب" بالكتب، والتي كانت ترى فيها زوجته تبذيرا لا طائل من ورائه بينما كان يرى هو غير ذلك؛ "**هزت الأم رأسها في غيظ وهي تجده يبذر النقود يمنة ويسرة، وقالت تؤنبه كأنها تؤنب طفلاً: - ألم يكفك تبذيرا في الكتب؟! ما لزوم هذه الكتب التي أحضرتها؟ أليس عندك الدولاب مليئًا بالكتب؟ ما آخرة هذا الورق الذي ملأت به الدار؟! وأمسك سي "محمد" بالكتابين الأنيقين وهزهما في يده قائلاً: - هذه كنوز يا ولية!**"[(٨)].

---

(١) إني راحلة: ص٢٨٢.

(٢) طريق العودة: ص٧٨.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٣٤.

(٤) نفسه، ص٢٣١.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه.

(٧) رد قلبي: ص٥٠٦.

(٨) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٦٠، ٢٦١.

أما "علي" فقد كان "الدولاب" لديه يحتوي - بالإضافة إلى أمتعته الخاصة بحياته العسكرية - على بعض الكتب والمجلات: "**كان هناك دولاب مخصص لأمتعته، ورف رصت عليه بعناية بعض كتب ومجلات جلبها للقراءة في المرات السابقة**"(١).

وقد يستخدم "الدولاب" أيضا للاحتفاظ بالأوراق والوثائق الهامة: "**دخلت أمها حجرة نومها وفتحت أحد أدراج الدولاب، ثم أخرجت صندوقًا مغلقًا وضع ضمن الصناديق المغلقة التي كانت تضع أمها فيها حليها والأوراق الهامة؛ كعقود البيع والإيجار وحجج العقارات**"(٢).

أما الدولاب في بيت الدكتور "فاضل" الأستاذ الجامعي فقد كان الأكثر غرابة على الإطلاق؛ حيث تحول بطريقة ما إلى مخزن كبير حوى "**كل ما يمكن أن يخطر على البال مما يلزم الأسرة وما لا يلزمها؛ من جرائد قديمة، إلى زجاجات فارغة، إلى ملابس، إلى علب ألوان، إلى حبوب عصافير، إلى عرايس قديمة، إلى ألبومات صور، إلى كل ما يخطر أو لا يخطر على بال!**"(٣).

كان "الدولاب" أيضا - وباعتباره جزءا من أثاث البيت - معبرا بمظهره عن المواقف التي تمر بها الأسرة؛ كمشاعر الحزن التي تنتاب الأسرة على عائلها فيبدو أثاث البيت مظلما حزينًا: "**استقرت الأسرة الصغيرة في البيت الصغير الحزين؛ حزينًا بالأغطية السود التي كست أثاثه؛ حتى دولاب الكتب التي** [كذا] **انتقل بما حواه قد أُسدلت عليه ستارة سوداء تحجب عن الناظر إليه ألوان أغلفة الكتب المرصوصة على رفوفه**"(٤)، وكمواقف البغض لبعض الأماكن والخوف منها: "**أحسست بخوف شديد، خوف من كل شيء... من الدولاب الأسود القائم في ركنها وعليه قبعة أبي**"(٥).

كما كان "الدولاب" أحيانًا - كغيره من أثاث المنزل وأشيائه - مثيرا لذكريات بعض الشخصيات؛ فـ"هدى" بمجرد أن تفتح "الدولاب" تتذكر حبيبها "سامي"؛ "**فتحت الدولاب لأمسك بالمشجب الذي تعودت أن أعلق عليه حلتك، ما أجمل أن أعود لأراك في كل ما حولي!**"(٦).

وقد تفتقر بعض البيوت لـ"الدولاب" باعتباره مظهرا من مظاهر الترف الذي لا يناسبها، فهي تستخدم بعض المشاجب نيابة عنه، بل قد لا تجد أيضا هذه الأخيرة فتستعيض عنها بحبل يمد بين جدارين لتعلق عليه الملابس؛ كما في بيت "شوشة" السقا: "**يوجد في ركن الحجرة مشجب علق عليه بعض ملابسه... وكانت العجوز والصبي ينامان في الحجرة المجاورة... واستُبدل بالمشجب فيها حبل دق بين الجدارين في إحدى الزوايا، ونُشرت عليه بضعة أثواب للعجوز والصبي**"(٧).

---

(١) رد قلبي: ص٦٢٦.

(٢) بين الأطلال: ص٨٧.

(٣) نادية: ص٥١.

(٤) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٩٧.

(٥) إنني راحلة: ص١٣٥.

(٦) جفت الدموع: ص٢٩٩.

(٧) السقا مات: ص٩٨.

**٦.الساعة**[١]:

ظهرت "الساعة" - كشيء من أشياء المنزل - في عدد قليل من المشاهد والمواقف في روايات "السباعي"؛ تمثل أغلبها في مشاهد الوصف العام المجرد للمكان، وكذلك المشاهد المقترنة بالرغبة الطبيعية لدى الشخصيات في تحديد الوقت أو معرفته، ومن أهم المشاهد المتعلقة بـ"الساعة" والتي كان لها دور في البناء الروائي تلك المشاهد التي تحمل إيحاء بقلق الشخصية واضطرابها وعدم قدرتها على النوم لأسباب متعددة تختلف مصادرها من شخصية لأخرى؛ وإن كانت - في الغالب - تتعلق بمشاكل الحب وأزماته.

فمن مشاهد الوصف العام للمكان قول "السباعي" في إيضاح الجو المحيط بـ"سامي" في حجرة "هدى" بعد أن خلت الحجرة إلا منه: "**ساد الصمت من حوله إلا من دقات الساعة الصغيرة الموضوعة على (الكومودينو)... وواصلت الساعة دقاتها الخافتة، وترك "سامي" حافة الفراش الذي استقر عليه واتجه إلى باب الشرفة الزجاجي المغلق**"[٢].

وفي أحد المشاهد جاء وصف جزء من أجزاء "الساعة" وهو "البندول" ولكن بطريقة عكسية؛ حيث وصف "السباعي" الطريقة الهادئة الرفيقة التي كانت تتحرك بها الأريكة التي كانت تتأرجح عليها "إنجي" في حديقة والدها الأمير بأنها كحركات "بندول الساعة"؛ يقول "السباعي": "**أخذت الأريكة تهتز في رفق وهدوء كأنها بندول الساعة**"[٣].

أما بالنسبة للمشهد الطبيعي الذي غالبا ما تأتي "الساعة" في سياقه فهو الرغبة في معرفة الوقت أو تحديده؛ ويحدث هذا في الغالب حينما تستيقظ الشخصية غير مدركة للوقت فيكون أول ما تفعله هو أن تلجأ إلى "الساعة" لتتأكد منه؛ كما فعلت "هدى" حين "**أزاحت الغطاء عن كتفيها وفتحت عينيها في مشقة لترى شعاع الضوء يتسرب من شيش النافذة، ولم تستطع أن تعرف بالضبط كم ساعة طواها النهار خارج غرفتها المظلمة، ومدت يدها فجذبت الساعة الموضوعة على (الكومودينو) فوجدت عقاربها قد تجاوزت العاشرة**"[٤].

والدكتور "مدحت" كان الباعث على رغبته في معرفة الوقت هو الضيق الشديد والغضب اللذان شعر بهما بعد إيقاظه من نومه أكثر من مرة؛ حيث "**راح في إغفاءة ولم يدر كم طالت، وإنما**

---

(١) الساعةُ: آلة يعرف بها الوقت... (ج) ساع، وسواعٍ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٤٦٣.

(٢) جفت الدموع: ص١٦١.

(٣) رد قلبي: ص٢٢١.

(٤) جفت الدموع: ص٢١٣.

**أحس بدقات ملحة على باب الحجرة وصوت يهتف به: - دكتور "مدحت". وفتح عينيه ثم ضغط على زر (الأباجورة) ونظر إلى الساعة الملقاة على (الكومودينو) فوجدها ما زالت الرابعة، وأحس أن الطارق قد حرمه من غفوة كان في أشد الحاجة إليها"**[1].

أما مشاهد القلق والضيق فمنها ذلك المشهد الطافح بالأرق والتوتر نتيجة مشاعر الحب المحرم بين كل من "إبراهيم" و"ليلى"، وما أصاب "إبراهيم" بسبب الحديث الذي دار بينه وبين صديقه "مراد" حول الحب وتحرجه من أن يشعر صديقه بأن من يحبها هي في الحقيقة زوجته؛ فظل "إبراهيم" جالسا في الصالة حتى "**علت دقات الساعة المعلقة فوق المدفأة، وعد "إبراهيم" في سكون الليل اثنتي عشرة دقة"**[2]، ويتكرر المشهد مرة أخرى ولكن القلق هنا يصدر من قبل كل من "إبراهيم" و"ليلى" خاصة بعد أن ازدادت مشاعر الحب الخاطئ تأججا فيما بينهما؛ "**دقت الساعة اثنتي عشرة دقة تشق السكون الذي خيم على البيت، وانتهى "إبراهيم" من عدها وهو جالس أمام المدفأة، و"ليلى" قد تمددت على الأريكة تنقل بصرها بين ألسنة النيران المتراقصة، ووجه "إبراهيم" قد بدا عليه الشرود والقلق"**[3].

كما كان تذكر مرور الزمن وقرب انقضاء اللقاء عاملاً آخر من عوامل الضيق بدقات الساعة؛ خاصة لدى العاشقين الذين تذكرهم دقات الساعة بذلك؛ فها هي "عايدة" تود لو امتد الزمن ليطول الحديث بينها وبين "أحمد" إلى ما لا نهاية، و"**لكن الزمن لم يرحمنا، بل دقت الساعة الواحدة لتذكرنا بأننا ما زلنا بشرا، وأننا لم نصبح بعد كواكب ولا نجوما... لقد هبطت بنا دقة الساعة من سماء الأوهام إلى أرض الواقع"**[4]، أما "راجية" التي كانت تنتظر بفارغ الصبر الذهاب إلى المعرض لتقابل حبيبها فتقول حينما أمرها جدها بأن تذهب لترقد قليلاً: "**ذهبت عنه لكني لم أرقد بالطبع، بل جلست أرقب عقرب الساعة الذي أقسم ألا يتحرك!"**[5].

وقد يكون مبعث الضيق هو انتظار حدوث شيء ما أو انتهائه؛ فـ"راجية" تصف انتظارها لنتيجة لقاء حبيبها "إبراهيم" الذي جاء طالبا يدها من جدها بقولها: "**جلست وحدي وكأنني أجلس كما يقولون: "على جمر الغضا" أو: "شوك القتاد"، ونهضت من الفراش وقطعت الحجرة عدة**

---

(١) نادية: ص٥٩٨.

(٢) طريق العودة: ص٢٠٥.

(٣) نفسه، ص٢٦١.

(٤) إنني راحلة: ص١٢٩.

(٥) فديتك يا ليلى: ص١٠٣.

**مرات جيئة وذهابا، ثم جلست ثانية وتمددت، وقضمت أظافري ومزقت منديلي وهززت ركبتي، وفعلت كل ما يمكن من حركات القلق والحيرة والانتظار، حتى خلت أن دهرا قد مضى، وأخيرا نظرت في الساعة فإذا العقرب لم يتحرك أكثر من عشر دقائق!**"[1].

ولدى "السباعي" إدراك واعٍ بمسألة نسبية الزمن وتأثره بالحالة النفسية للشخصية؛ ولذا فهو يقول في وصف الحالة النفسية لإحدى شخصياته: "**مضت بها الأيام القلائل وكأنها دهور! لم تكن تعرف قط أن الزمن ذو وجهين؛ وجه يمر بنا في اللفيا كأنه البرق، ووجه يتهادى بنا في الفرقة كالسلحفاة؛ لم تتخيل "هدى" قط أن عقرب الساعة الذي كان يعدو بها بين أحضانه هو نفسه المتئد المتمطي المتناوم في غيابه، لقد بدا لها الزمن المتعجل وكأنه قد انتهز فرصة بعده وحصل على إجازة!**"[2].

(١) فديتك يا ليلى: ص١٤٦.

(٢) جفت الدموع: ص٤٢٣.

**٧. المرآة**[١]:

ورد ذكر "المرآة" بصورة مكثفة في غالب روايات "السباعي" وفي أكثر من موضع منها، وتعددت أنواعها ما بين مرآة الحائط ومرآة الدولاب ومرآة التسريحة ومرآة اليد، واختلف أسلوب التعامل معها من شخصية إلى أخرى كما ستوضحه الدراسة في موطنه، ومما يلحظ في هذا المجال أن أغلب التعامل مع "المرآة" تم من خلال الشخصيات النسائية، بينما كان تعامل الشخصيات الرجالية معها نادرا جدا وفي مواقف محددة؛ وربما يرجع ذلك إلى انشغال المرأة بفكرة الجمال الخارجي أكثر من الرجل؛ ذلك الانشغال الراجع إلى "**ارتباط مفهوم الأنوثة والجاذبية بمظهر الجمال، واعتبار المرأة شيئًا جميل** [كذا]**، وإذا كان غير جميلاً** [كذا] **أو غير ملتزم بالمقاييس الجمالية فلابد أن (يجعل) حتى يستحق الرؤية والاهتمام**"[٢].

أما في مشاهد الوصف العام للمكان فقد ورد ذكر "المرآة" بصورة عابرة في أكثر من موضع، ومما يلحظ على وصف "السباعي" في رواياته للمرآة أنه قد قرن ذكرها بصورة لافتة بصفات النقص؛ فهي إما مكسورة أو مشروخة أو مشوهة... إلى آخره من صفات الانتقاص، وفي رواية "رد قلبي" وحدها ورد ذكرها في أكثر من موضع تحت هذه الصفات؛ ففي حجرة نوم "علي" و"حسين" "**مرآة مشدوخة مموجة**"[٣]، وفي بيت "أم ريتا": "**مرآة كبيرة تكدر صفاؤها**"[٤]، و"علي" قبل أن يذهب إلى اختبار الهيئة في الصباح "**وقف أمام المرآة المشروخة يلقي على نفسه نظرة فاحصة**"[٥]، و"مراد" يحلق ذقنه بينما تنتصب أمامه "**المرآة الصغيرة المشروخة**"[٦]، وفي الحمام الذي دخله "شوشة" وابنه "سيد" "**مرآة مغبشة مشققة مهشمة الحروف**"[٧]، وفي "مجمع الشحاذين" "**على أحد الجدران علقت مرآة مكسورة سوداء**"[٨].

وتُرجع الدراسة ذلك إلى أن "المرآة" التي قام "السباعي" بوصفها كانت في مجملها مقترنة بالأماكن المتواضعة والفقيرة في رواياته، وما أظهر حدة هذه الصورة القاتمة للمرآة هو عدم وصف "السباعي" لها في الأماكن الغنية المترفة التي وردت في رواياته كثيرا

---

(١) المرآةُ: ما يرى الناظر فيها نفسه... (ج) مراء، ومرايا. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٣٢٠.

(٢) مرفت عبد الناصر: هموم المرأة.. تحليل شامل لمشاكل المرأة النفسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ت، ص ٥٤، 55.

(٣) رد قلبي: ص٤١.

(٤) نفسه، ص٥٠٦.

(٥) نفسه، ص٨٠.

(٦) طريق العودة: ص٢٣٨.

(٧) السقا مات: ص٢٩٠.

(٨) أرض النفاق: ص١٢٩.

أيضا، فباستثناء وصفه - ذي الدلالة الخفية على الفخامة - لتسريحة "عايدة" بأنها "**ذات مرآة أشبه بمرايا (لونابرك)**"[1] لم يرد وصف واحد لمرآة في الأماكن الغنية، والذي كان من شأنه أن يحدث نوعا من التوازن المفقود في صورة "المرآة" لديه حتى تبدو واضحة مكتملة.

وقد كانت "المرآة" - كغيرها من الأغراض المنزلية البسيطة - أمنية غالية في بعض الأحيان لبعض شخصيات "السباعي" البائسة؛ ومنها "سيدة" التي ترغب في أن يكون في بيت أحلامها من بين ما ترغب في أن يكون فيه من الأغراض "**مرآة لزينتها**"[2]، وتقول صراحة في موضع آخر بأسلوب لا يخفي ما وراءه من اللوعة: "**لو أن لك مرآة يا "سيدة" تنظرين فيها إلى وجهك على روافة عندما تخلين إلى نفسك في المطبخ قبل النوم!**"[3]، ولذا فإن من أول الأشياء التي احتفظت بها حين امتلكت دولابها الخاص الصغير "**مرآة صغيرة أخذتها من سميحة**"[4].

أما عن تعامل الشخصيات مع "المرآة" فتكاد تكون "المرأة" هي الشخصية المسيطرة في روايات "السباعي" على هذا النطاق بلا منازع كما ذكرت الدراسة سابقًا، بحيث إن "المرآة" تكاد تكون حكرا عليها بصورة واضحة ومتكررة؛ حتى إن "سيدة" وهي ما زالت فتاة صغيرة تشغف بـ"**المرآة الكبيرة التي تسترق... النظر فيها إلى نفسها كلما سنحت فرصة**"[5].

وتعامل "المرأة" مع "المرآة" يأتي بصورة متكررة وملحة عند رغبتها أو اضطرارها للظهور أمام رجال غرباء؛ خاصة إذا مثل هؤلاء الرجال بالنسبة لها شخصيات تحرص على نيل تقديرهم أو إعجابهم من الناحية الجمالية المادية؛ فـ"عايدة" بمجرد أن تسمع صوت "أحمد" ابن خالتها الذي تحبه تقول عن هذا الصوت: "**جعلني برغمي أنهض واقفة وأتجه بحركة لا إرادية إلى المرآة لأطمئن على شكلي، وأصفف شعري بقدر ما أستطيع من السرعة، وأمر بأصابعي على حاجبي لأرتبها** [كذا] **وأعيد الشعيرات الخارجة إلى مكانها... وأنا أرهف السمع ويداي منهمكتان في تصفيف شعري، وعيناي مثبتتان في المرآة**"[6].

وكذلك "نعمت" حين علمت بوصول "محمود" الذي بدأت تتقد شرارة الحب فيما بينهما "**نظرت إلى المرآة، مرت بالفرشاة على شعرها، لم يعجبها شكلها، ولكن لم يكن هناك وقت لتفعل أكثر مما فعلت، كانت تتوقع ما دام قد وصل إلى هنا أن اللقاء لا بد واقع**"[7].

---

(١) إني راحلة: ص٢٦٦.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٣٤.

(٣) نفسه، ص١٣٦.

(٤) نفسه، ص٢٣١.

(٥) نفسه، ص٢٢.

(٦) إني راحلة: ص٣٩، ٤٠.

(٧) العمر لحظة: ص١٣٥.

وكذلك "سهير" فإنها حينما تتوقع لقاء "حمدي" تقول: "**وقفت أمام المرآة ورفعت رأسي؛ جميلة ما في ذلك شك! سألقاك بهذا الشكل ملء نفسي الثقة بك وبنفسي وبالحياة كلها. وفُتح باب الغرفة وأبصرت خالتي تقف بالباب وقد رفعت حاجبيها في دهشة وابتسمت قائلة: - ما كل هذا؟! تبدين كالأميرات! وأحسست بالخجل وأنا أُضبط متلبسة بالاختيال أمام المرآة، وقلت لخالتي متلعثمة: - كنت.. كنت أجرب الفستان. وردت خالتي: - جميل جدا، لم أكن أظنك بمثل هذا القدر من الجمال. وأصابني قولها بغبطة شديدة وأنا أتخيل انعكاس شكلي في عينيك ومدى ما يمكن أن يبعثه من إعجابك بي**"[1]، وحينما تنوي الذهاب إلى الثكنات حيث تتوقع رؤية "حمدي" تقول: "**كنت قد نظرت إلى نفسي في المرآة طويلاً قبل أن أغادر البيت لأطمئن على صورتي التي سألقاك بها**"[2].

وما يؤكد أن المرأة لا تسلك هذا التصرف إلا في حالة الإعجاب بالشخص الذي ستقابله؛ أن "منى" حينما اضطرها أهلها للزواج من غير حبيبها وسلمت بالأمر الواقع "**لم تكلف نفسها مشقة التزين، ولم تقف أمام المرآة لتفحص نفسها جيدا كما كانت تفعل قبل أن تذهب للقاء الآخَر، فقد كانت تبدو لها المسألة كأنها لا تعنيها في قليل ولا كثير**"[3].

وقد يصل الأمر بالمرأة إلى قطع اللقاء من أجل الرغبة في التأكد من مظهرها أمام "المرآة"؛ فـ"عايدة" وبينما كان اللقاء على أشده فيما بينها وبين "أحمد" تتركه متحججة وتقول: "**ذهبت إلى حجرتي ووقفت أمام المرآة، لقد كان هذا هو ما نهضت من أجله، وهو الرغبة في الاطمئنان على مظهري عقب تلك النظرة الفاحصة، لقد كنت أريد أن أعرف كيف أبدو له... البلوزة أظهرت صدري بحيث بدا بارزا بشكل ملأني بقليل من خجل وكثير من طمأنينة، فقد كنت أدرك بشعور المرأة أن هاتين الكرتين هما أمضى أسلحة المرأة وأشدها فتكًا! وبدا لي خصري ضيقًا وجسدي مستقيما متناسقًا، وكان شعري مفروقًا من النصف، وقد أحاطت حلكته بوجهي فأظهرته مضيئًا... وعدت إليه وقد ملأت نفسي الثقة**"[4].

كما ورد تعامل المرأة مع "المرآة" عند رغبتها في الخروج من المنزل، وفي هذه الحالة قد يطول ببعض الشخصيات الوقوف أمام "المرآة" بصورة ملحوظة؛ خاصة تلك الشخصيات المنتمية إلى الحقل الفني، حيث لا يقتصر الأمر هنا على مجرد التأكد من المظهر، وإنما يتخطاه إلى إنشاء مظهر جديد مرسوم بدقة بالغة؛ كما في مشهد استعداد "هدى" للخروج من المنزل والذي يعتبر أطول مشهد أمام المرآة في روايات "السباعي": "**وقفت أمام المرآة لتحيط جسدها بمشد طويل ضم وسطها وصدرها، وأخذت تزرر مشابكه حتى شد جسدها وجعل منه شيئًا أشبه**

---

(١) ليل له آخر: ص٣٨٧، ٣٨٨.

(٢) نفسه، ص٤٣٥.

(٣) بين الأطلال: ص٢١٠.

(٤) إنني راحلة: ص٩٠، ٩١.

**بأسطوانة الحريق! ثم لفته حتى استقرت المشابك خلف ظهرها واستقر صدرها في البروزين المنتفخين المعدين له، ثم بدأت عملية حشر جسدها في الفستان عملية أشبه بعمليات التعذيب! وأخيرا أخذت في رسم الوجه، ونظر "سامي" إلى سطح التسريحة ليجد مجموعة من العلب والأقلام لم يستطع أن يميز ما يمكن أن تفعل بكل منها، فقد كان يعتقد أن أدوات الزينة لا يمكن أن تزيد بحال من الأحوال عن ثلاثة؛ أحمر الشفاه وأحمر الخدود والبودرة... وبدأت تفرش على وجهها طبقة من الكريم ثم طبقة من البانكيك، وأمسكت بأحد الأقلام السوداء الشبيهة بالأقلام الرصاص ثم أخذت ترسم حاجبيها... كانت منهمكة في الحملقة في وجهها في المرآة، وأتم ارتداء ملابسه وأتمت هي رسم وجهها بكل ما فيه من حسنات وخطوط، ولم يبق إلا رسم شفتيها بالأحمر"**[١].

ورغم أن "السباعي" يؤكد على لسان شخصياته ومن خلال أحداث معظم رواياته أهمية جمال المرأة كسلاح له دوره في التأثير على الرجال ولفت أنظارهم، إلا أنه من المؤكد أنه يقصد به الجمال الطبيعي الخالي من التكلف والتصنع؛ ويظهر ذلك الرأي على لسان "سامي" - الذي يتقمصه "السباعي" - ليعبر عن ضيقه بالجمال المصنوع في ذلك المشهد: "**نظر إلى وجهها نظرة فاحصة وقال ببساطة: - لا أحب وجهك هكذا! وتساءلت في دهشة: - لماذا؟ ورمقها بنظرة ضيق من أسفلها إلى أعلاها: - لا أحب كل هذا الذي فعلته، لا أحب وجهك المرسوم، ولا أحب ظهرك العاري ولا ثوبك المشدود إلى جسدك، إني أحس بأنك مخلوقة أخرى لا أملك فيها شيئًا، بل تملكها جماهير المتفرجين والمعجبين والمغازلين. وهتفت "هدى" عاتبة: - "سامي"! لا أحب أن تقول لي هذا، إني ملكك دائما كيفما كنت وأينما كنت. - لا أستطيع أن أقنع نفسي بأنك بهذا الشكل ووسط كل هؤلاء الناس شيء خاص بي، إني أحبك مجردة من كل هذه الأصباغ، أحب وجهك العاري الحقيقي، وأحب "روبك" الرمادي الفضفاض، أحس أنك بهذا الشكل ملك لي وحدي"**[٢].

وشخصيات "السباعي" النسائية لديها وعي واضح بأهمية الجمال الجسدي بالنسبة لها واعتباره أهم وأمضى أسلحتها؛ ولذلك فهي لا تفتأ تستعرض تلك الأسلحة أمام مرآتها بين آونة وأخرى، بل إن الشخصية الوحيدة التي كانت تميل إلى احتقار ذلك الفهم - وهي "سامية" - لا تلبث كثيرا حتى تضطرها مواجهة الحياة الحقيقية إلى استخدام ذلك السلاح بدورها؛ "**أطالت "سامية" الوقوف أمام المرآة وأخذت تفحص نفسها جيدا؛ إنها تشعر لأول مرة أنها تهم باستعمال سلاح طالما احتقرته واستكبرت عليه وأنفت من استعماله، إنها توشك أن تستعمل سلاح جمالها وفتنتها، وهو سلاح عتيق في نظرها ما ظنت قط أن الظروف ستُلجئها إليه، ولكنها الآن وهي تستعرضه أمامها بعد أن باتت في حاجة إليه ترى أنه لن يخذلها، إنه ليس بمفلول ولا صدئ!"**[٣].

---

(١) جفت الدموع: ص٢٤٨- ٢٥٠.

(٢) نفسه، ص٢٥٠.

(٣) بين الأطلال: ص١٠.

والمرأة لدى "السباعي" في تعاملها مع "المرآة" تنطلق من هوس دائم بجسدها ومنظرها وجمالها؛ ففتاة كـ"سهير" نشأت في أسرة غنية خالية من المشكلات ويشهد لها الجميع بأنها "مخلوقة جميلة" تقول: "**مشكلاتي الصغيرة كانت تنحصر في مرآتي، وما أراه فيها يوما بعد يوم من مساوئ في صورتي، وأوهام كثيرة كانت لا تفتأ تنبت في مرآتي لتنغص علي عيشتي وتوهمني بأني أقبح خلق الله! على حين كان الجميع يؤكدون لي بأقوالهم ونظراتهم ولفتاتهم بأني مخلوقة جميلة**"(1).

وليس بعيدا عن الهوس بالجسد والجمال موقف هذه الفتاة التي وقفت أمام "المرآة" وقفة مطولة لتتفحص وجهها وجسدها بينما هي تستعد لنزول البحر بينما "عزرائيل" ونائبه يرقبانها من طرف خفي؛ "**دخلت الفتاة تقفز وتتواثب وأخذت تتغنى بإحدى الأغنيات، وكان أول ما فعلته أن وقفت أمام المرآة وهي تتأمل جسدها من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، ثم ترفع ذقنها إلى أعلى وتتأمل وجهها، وطالت وقفتها أمام المرآة وهي تتأمل نفسها... وبدأت الفتاة تضحك أمام المرآة، وافتر ثغرها فبدت أسنانها لامعة بيضاء، فمدت رأسها إلى المرآة وفتحت فمها على آخره وبدت لنا كأنها تفحص أحد ضروسها**"(2).

ويأتي قريبا من المشهد السابق وكأنه تكملة لتفاصيله المهووسة بالجسد موقف "إنجي" حين قررت نزول البحر مع "علي"؛ "**وقفت ترقب نفسها في المرآة وقد شد المايوه الصوفي الأزرق جسدها الذي لوحته الشمس، وأظهر استدارة ساقيها واعتدال قدها واتساق أعضائها، وتوقف تأنيبها لنفسها أمام ذلك الإحساس بالرضا عن جمالها والثقة بنفسها، وطغت رغبتها في الاستحواذ على إعجاب "علي" على كل رغبة أخرى**"(3).

ومن مشاهد الهوس بـ"المرآة" المختلط بالقلق واهتزاز الثقة بالنفس؛ مشهد محاولة "هدى" الهروب اليائس والخائف من استقبال "سامي" في بيتها؛ "**نظرت "هدى" إلى المرآة أمامها ومرت بأصابعها تخلل شعرها، ثم تحسست وجهها، كانت قد استيقظت منذ لحظات عقب سهرة طويلة، وأحست بثقل جفنيها وشحوب وجهها، وتذكرت غزله وإعجابه، ولم تحس بنفسها الثقة التي تمكنها من لقائه في هذه اللحظة، لم يكن بوجهها السمرة الخوخية أو الإشراقة والضياء، ووجدت نفسها برغم لهفتها على لقائه تحس بالخوف منه، وأجابت في تردد: - ألا يمكن أن نؤجلها إلى بعد الظهر، إني أنتظر ضيوفًا الآن**"(4)؛ وهي بعد أن اضطرت للموافقة على مقابلته في بيتها لا تلبث أن تلجأ إلى مرآتها مرة أخرى في محاولة لاستلهام الدعم والمؤازرة؛ "**وقفتْ أمام المرآة ترسم شفتيها بالفرشاة الصغيرة وتخط بالقلم الأسود شرطتي جفنيها، وأحست بأنها في حاجة إلى مزيد من الزينة تعيد إليها ثقتها بنفسها، وبدت لنفسها كأنها لا تلقى ضيفًا في الصباح بل تستعد لمواجهة تجربة خطيرة**

(1) ليل له آخر: ص٢٢.

(2) نائب عزرائيل: ص٥٣.

(3) رد قلبي: ص٤٠٥.

(4) جفت الدموع: ص٤٢.

**وامتحان قاس! وأحست بألم في زورها كأنه مبادئ برد أو أنفلونزا، وأخذت تجفف العرق المتصبب منها، لماذا لم يؤجل زيارته إلى ما بعد الظهر فلعلها تكون في حالة أنسب وأفضل؟!... وألقت على نفسها نظرة أخيرة أعادت الثقة إلى نفسها، لقد كانت بوجه عام جميلة!"**[1].

وفي مشاهد متعددة يستعرض "السباعي" بعض مقاييس الجمال لدى المرأة مستغلاّ وقوفها أمام "المرآة": "**وقفت أمام المرآة أرقب نفسي وقد ارتديت البيجامة؛ حمدا أني ما زلت جميلة، بل ما أظنني كنت أجمل مما أنا الآن، لا تظنوا بقولي غرورا، أو ظنوا كما شئتم! مغرورة أو غير مغرورة، لقد كنت أرى نفسي جميلة وكان هو يراني أجمل؛ ماذا يهم بعد ذلك إذا كنت غير جميلة؟! ومع كل ذلك ورغم أني قد أكون لا أخلو من الغرور فإني أؤكد لكم أني جميلة، وكيف لا أكون وأنا أبصر صدري في المرآة وقد رفع صدر البيجامة وتجسد من ورائها؟! وخصري وقد ضم الحزان واستوى من تحته ردفي؟! ووجهي؛ إنه ما زال كما هو دائما نضرا متوردا، وشفتاي وعيناي وشعري المنساب تماما كما كنت أقف في المرآة في حجرتي في بيت الحدائق"**[2].

والمعيار الذي تقيس به المرأة هذا الجمال هو مدى اهتمام الرجل وانتباهه له، وهو بدون ذلك بضاعة كاسدة - في رأيها - لا تكاد تلتفت إليه؛ "**قفزت من فراشها فرحة متوثبة وألقت نظرة شاملة على صورتها في المرآة، إنها جميلة، وهي تشعر باعتزاز بجمالها لأنه يحبه، وترغب أكثر من أي وقت مضى في الاحتفاظ به من أجله، ليته رآها منذ عشر سنوات. ومدت يدها تتحسس صدرها، كان وقتذاك كتلتين متماسكتين مشدودتين، ومع ذلك فهو ما زال متماسكًا مكتنزا، لم يضمر ولم يترهل إلا قليلاً، إنها ما زالت تستطيع أن تزهو به، وعلت شفتيها ابتسامة، لقد أعجب به، ولم يكتم إعجابه به رغم حيائه، أعجب به عندما ضمها إليه، وزاد إعجابه عندما أبصره عاريا في تماسكه واستدارته وصفاء لونه، حمدا أنها لم تحمل ولم تلد ولم تُرضع حتى تحتفظ بجسدها نضرا صبيا، وأعجب أكثر بساقيها باستدارتهما وامتلائهما الانسيابي وبالغمازات في باطن ركبتيها. أشياء كثيرة باتت تحبها في نفسها وتتوق إلى المحافظة عليها من أجله، وقربت وجهها من المرآة ولمحت خطين من التجاعيد الخفيفة في جبينها وشحوبا أسفل عينيها، ورفعت كفها فتحسست شعرها؛ لم يعد غزيرا كما كان، هذه الشعيرات التي باتت تتساقط مع كل تسريحة جعلته يبدو خفيفًا، يجب ألا تهمل استعمال الزيت، ويجب ألا تُرهق نفسها بالسهر، يجب أن تتغذى جيدا، يجب أن تحتفظ بجمالها وبكل شيء يحبه فيها، أم ترى الأيام أقوى من قدرتها؟! هراء! إنها ما زالت في الـ.. الـ.. كم؟ وبدأت تحسب عمرها؛ بعد شهرين يحل يوم مولدها الـ.. الـ.. الخامس والثلاثين، وهزت رأسها غير مصدقة؛ كثير؟ أجل كثير! ولكنها لا تبدو كذلك، إن أحدا لا يمنحها من العمر أكثر من بضع وعشرين، وهي قد احتفلت في العام الماضي بعيد ميلادها السابع والعشرين، وتستطيع أن تحتفل أيضا في هذا العام بالعيد السابع والعشرين أو حتى السادس والعشرين! من يذكر؟!"**[3].

---

(١) جفت الدموع: ص٤٣.

(٢) إني راحلة: ص٢٨٣.

(٣) جفت الدموع: ص١٢٥، ١٢٦.

ونفس التفكير تمارسه "سهير" أيضا وإن كان بنوع من ممارسة الدفاعية الخفية التي تحاول إنكار صورة الآخر (الرجل) ومحوه من بؤرة الاهتمام: "**أطالت الوقوف أمام المرآة، وأخذت تدور حول نفسها وترفع رأسها وتدير عنقها يمنة ويسرة؛ مش بطالة! ولو فكت هذه العقصة في شعرها وتركته ينسدل على كتفيها لبدت أحسن كثيرا، أجل هكذا. ووجهها في جملته لا بأس به، وعندما تضحك يكون شكلها أفضل؛ فالغمازتان تضيفان عليها نوعا من الفتنة، وضحكت في المرآة ثم عادت فعبست وعادت فضحكت مرة أخرى! ما هذا البله الذي صارت إليه؟! يجب أن تحتشم فهي فتاة عاقلة تدرس دراسة عليا وتنوي الحصول على الدكتوراه، وستصبح في يوم ما شيئًا هاما في هذا البلد الذي ليس به أي شيء هام! ولكن ما دخل هذا في أن ترى شكلها وليس هناك من يراها وهي تستطيع أن تفعل في خلوتها ما تشاء. إن جسدها لا بأس به، إن الثياب لا تبديه كما يجب، إنه بلا ثياب أفضل كثيرا؛ فالثياب لا تُظهر هذه الأشياء التي لم تحس بها من قبل! إذا كانت الثياب لا تظهرها فلتسر بلا ثياب! وماذا في ذلك؟! ألم تجن؟! إن هذا هو ما ينقصها بعد كل ما فعلت. لعنة ا  عليها! إن في نفسها كثيرا من التفاهة المستترة، إن الناس مخدوعون فيها كثيرا، يجب أن تعقل وأن تحتشم. ولكن بعض الأحمر الخفيف جدا الذي يكاد لا يظهر لو وضع على خديها لجعلها تبدو أكثر بهاء وأكمل رونقًا، وما من داعٍ هناك لهذا التايير كـ"كبيرة المرشدات"! إنها تبدو أكثر امتلاء وفتنة في الفستان الحريري الأزرق ذي النقط البيض، لكن لِمَ كل هذا؟ أمن أجل (الأراجوز)؟! لا، لا! ونفت بشدة عن نفسها هذا الجواب، إنه مجرد تغيير لا أكثر ولا أقل، ومن يكون هو حتى تلبس من أجله ثوبا مخصوصا؟! وانتهت من ارتداء ثيابها وأنبأتها آخر نظرة عما في المرآة أنها جميلة، بل جميلة جدا!**"[1].

أما "منى" - وهي من أكثر الشخصيات النسائية هوسا بـ"المرآة" وبجسدها - فهي مفتونة بجمالها ساخرة من قبح الآخرين؛ بحيث تعتبر أن من مصلحتهم عدم وجود "مرآة" في بيوتهم! "**أخرجت (شورتًا) كحليا سرعان ما دست فيه ساقيها، ووقفت تتلفت حولها متسائلة: - ألا توجد هنا مرآة؟ ثم وقع بصرها من فتحة الباب على العجوز "ريمون" وقد بدا وجهه كواد ملئ بالأخاديد وقد جلس على مقعد أمام المدفأة يملأ غليونه بالتبغ، وأردفت "منى" تقول: - من مصلحة سكان البيت ألا يكون به مرايا حتى لا يروا أنفسهم! ومدت "نادية" يدها وفتحت ضلفة الدولاب فبدت مرآة في داخله وقالت لـ"منى": - إنهم يرون أنفسهم سرا! ووقفت "منى" تصلح (الشورت) والقميص أمام المرآة، ومدت إحدى ساقيها متخذة وضعا استعراضيا وأطلقت بفمها صفير إعجاب!**"[2]، وهي لا تكاد تتوقف عن المزاح مع أختها حول هذا الأمر وتسخر من تفكيرها العاقل المتئد غير المهتم بالجسد؛ "**كانت "منى" قد أتمت تقصير "الشورت" ووقفت تستعرضه أمام المرآة، وأدارت ظهرها للمرآة وقلبت شفتها السفلى قائلة: - مش بطال!... وواجهت "منى" المرآة وشبت على أطراف أصابعها ووضعت ذراعيها في وسطها وأخذت تستعرض جسدها في إعجاب أمام المرآة قائلة: - أرأيت أجمل من هذا**

(١) بين الأطلال: ص٥٢، ٥٣.

(٢) نادية: ص٤٩٧.

**جسدا؟! أليس حراما أن يخفي الإنسان مواهبه؟! - مغرورة وعبيطة. وأخذت "منى" تتمشى أمام المرآة ثم قفزت إلى الفراش بجوار "نادية" واحتضنتها وقبلتها وهي تقول ضاحكة: - يا ستي العجوز أنا لست مغرورة، إنما أحب أن أغيظك!"**[١].

كما كانت "المرآة" كذلك وسيلة من وسائل "السباعي" في إثبات زيف نظرة المجتمع الذي تعيش فيه "سيدة" إلى الأشخاص ومعيار تقديره لهم؛ والمتمثل في الصورة والمظهر الخارجي؛ فـ"سيدة" تخاطب نفسها أمام "المرآة" قائلة: "**أخيرا يا "سيدة" أصبحت سيدة، هكذا يعامل الناس وهكذا يتحتم عليك أن تتعاملي معهم، ولفت يا "سيدة"! شكلك في المرآة يؤكد ذلك، لو قلت: إن أباك "جابر" بك لما كذبك أحد، لو قلت: إن المرحوم كان عنده أطيان، وإنك تركت المدرسة لتتزوجي من "علام" بك صاحب وابور الثلج ومصنع الكازوزة، وإنك تركته لأنك لم تطيقي عشرة أسرته (الشلق).. لما أنكر أحد عليك قولك ولما اتهموك بتجاوز الواقع!"**[٢].

وحينما تتذكر "منى" والدة "سهير" طفولتها المرهقة المعذبة في بيت خالتها بعد وفاة والدتها تتذكر كيف كانت "المرآة" وسيلتها لإدراك سر هذه الآلام الشديدة في ظهرها التي تسببت فيها خالتها المتحجرة القلب؛ فـ"**في الليل جلست الصبية في الفراش واجمة صامتة لا يغمض لها جفن، كانت تحس بأوجاع شديدة في ظهرها، ونهضت إلى المرآة وكشفت عن ظهرها فإذا به مليء بخطوط زرقاء متورمة، وانهارت نفسها فارتمت على فراشها باكية موجعة"**[٣].

ولكون "المرآة" وسيلة أولية لاطلاع المرء على مظهره والتأكد من لياقته؛ فقد تعجب "السباعي" على لسان إحدى شخصياته من مظهر أحدهم الشاذ رغم وجود المرآة التي تساعده على ضبط مظهره وهيئته: "**لا شك أن الأستاذ كان يمكن أن يكون معتدلاً لولا الطقم الأصفر الفاقع الذي شذ به عن الناس، ولا شك أيضا أن عنده مرآة رأى فيها نفسه، ولا شك أن عنده بعض التمييز ليرى أنه يبدو مخلوقًا مضحكًا، ومع ذلك فقد ارتداه!"**[٤]. كما أن هذا المشهد يؤكد من ناحية أخرى وبدلالة عكسية الرأي الذي كونته الدراسة عن مدى اختصاص "المرآة" بـ"المرأة" وتعلق "المرأة" بها دون الرجل.

ورغم الشواهد المستفيضة السابقة في العلاقة الودية بين "المرأة" و"المرآة" في روايات "السباعي" إلا أن تلك الروايات لم تخل من مواقف مأساوية بائسة فيما بينهما؛ ومن أكثر تلك المشاهد سوداوية مشهد بقاء "عايدة" في الكوخ بعد موت "أحمد" حيث تصبح مشوشة التفكير متأرجحة على حافة الجنون؛ "**نظرتُ أمامي فإذا بي أرى امرأة غريبة؛ امرأة شاحبة الوجه حمراء**

---

(١) نادية: ص١٥، ١٦.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٣٢.

(٣) بين الأطلال: ص١٩١.

(٤) نفسه، ص٢٣.

**العينين مشوشة الشعر أشبه بالمجانين، تُرى من تكون؟! إنها تلف جسدها في بطانية مثلي تماما! من هي؟! إنها تتحرك كما أتحرك وتهز رأسها كما أهز رأسي! واعجبا! إنها أنا! أجل، تلك هي صورتي في المرآة، ما أشد شبهي بالمجانين! ولكن أجننت فعلاً؟! لا.. لا.. إنني ما زلت بعقلي، ولكن هل يدرك المجانين أنهم مجانين؟ أم يحسون كما أحس بأنهم في تمام العقل؟!"**[1].

وشبيه بالموقف السابق وقريب منه في سوداويته وكآبته مشهد "نادية" حين إزالة الشاش والقطن الأبيض عن وجهها بعد تعرضه للحريق وتركه أثرا واضحا في عنقها "**رفعت "نادية" عينيها إلى "منى" وقالت في غير اكتراث: - أريني المرآة يا "منى". - لا تجهدي نفسك الآن يا "نادية"؛ إن وجهك لم يحدث به شيء. وقالت "نادية" في إصرار: - هات المرآة، إني لا أخشى شيئًا. ورد الطبيب قائلاً: - ولكن ليس هناك ما تخشينه، هات المرآة يا "منى"، إن هذا أفضل نتيجة يمكن انتظارها من إصابة كهذه، لن يكون هناك أثر للحريق إلا في العنق كما قلت لك. وقبل أن تتحرك "منى" لتحضر المرآة الصغيرة نهضت "نادية" من فراشها واتجهت إلى مرآة التسريحة ووقفت تفحص وجهها، وبدا لها وجهها أحمر بلون الجرح الملتئم الذي أزيلت عنه قشرته، وأحست في أول الأمر أنها تنظر إلى مخلوقة أخرى وأن هذا الوجه الذي يبدو أمامها ليس وجهها، ورفعت ذقنها ولوت عنقها لتفحص القروح التي به، وأحست بالغثيان وهي ترقب الجلد اللين المقروح، وعادت مرة أخرى ترقب وجهها ثم أغمضت عينيها وعضت على نواجذها كأنما تكتم آهة، ثم استدارت لتبعد عن ناظريها ذلك الوجه الغريب الذي بدا لها في المرآة!"**[2].

أما الرجل فقد كان له نصيب زهيد في التعامل مع "المرآة" من خلال بضعة مشاهد؛ تقع في نطاق الحاجة الضرورية والمتمثلة - غالبا - في حلاقة الذقن، بل لا يكاد مشهد واحد من تلك المشاهد يكون خالصا لحلاقة الذقن أيضا، وإنما دائما ما يخلط معها "السباعي" بعض الأحداث الأخرى؛ فـ"مراد" "**مد يده إلى علبة الحلاقة ففتحها، ثم صب بعض ماء الزجاجة في الكوب الصاج، وأخذ في وضع الموسى في العدة... وبدأ الحلاقة، وشرد به الذهن في أشياء كثيرة متناقضة؛ اليهود الكلاب، والبت "كوثر" الراقصة في (الكوفنت جاردن)... ودون أن يرفع بصره من المرآة الصغيرة المشروخة الموضوعة على المنضدة تساءل: - عملت الشاي؟"**[3]، بل إن مسألة الحلاقة والوقوف هذه المدة - التي يراها طويلة - أمام "المرآة" تؤرقه من الأساس؛ "**مد "مراد" يده فتحسس ذقنه وحدث نفسه ساخطًا: - لا بد من الحلاقة، لست أدري ما لزوم كل هذا الشعر؟! عشر دقائق في اليوم ضائعة في الحلاقة؛ أي ساعة في الأسبوع؛ أي (٥٢) ساعة في السنة، وأنا أحلق ذقني وأنا في الخامسة عشرة قبل أن تنبت! أي قضيت من عمري ألف ساعة في الحلاقة؛ سخافة!"**[4].

---

(١) إنني راحلة: ص٣٠٨، ٣٠٩.

(٢) نادية: ص١٣٧، ١٣٨.

(٣) طريق العودة: ص٢٣٨.

(٤) نفسه، ص٢٣٧.

ووالد "سهير" يحلق ذقنه وهو ينظر إلى ابنته مخاطبا إياها من خلال "المرآة" بينما تحاوره هي في قضية هامة تتعلق بمستقبلها: **"رأيت وجه أبي يبتسم لي خلال المرآة وهو يحلق ذقنه، وهتف بي وهو يلمح يقظتي: - صباح الخير يا حلوة، كيف الحال؟ - الحال طيبة، سننزع الجبس اليوم؟ - أجل... عدت أواصل الحديث قائلة بعد فترة صمت اتجه أبي خلالها إلى الحوض ليغسل ماكينة الحلاقة: - لا نريد أن نبقى هنا طويلاً بعد فك الجبس. - لن نبقى يوما بعد أن يأذن لنا الطبيب... واقترب مني وهو يجفف ذقنه من الكولونيا وقال في تؤدة: - سنفعل كل ما تريدين"**[(١)].

و"سامي" كذلك يحلق ذقنه بينما ذهنه شارد في أمور كثيرة تتجاوز مشهد الحلاقة وتقاطيع وجهه التي يراها في "المرآة": **"أخذ يغمس الفرشاة في الماء البارد والصابون، ثم يمرر بها على صفحة وجهه وهو ينظر في المرآة المستطيلة وقد شرد ذهنه فيما هو أبعد من تقاطيع وجهه، ووضع الموسى في ماكينة الحلاقة وبدأ يشد شفتيه ويحرك لسانه داخل شدقه حتى يسطح جلد ذقنه ويجعله في أنسب الأوضاع لمجرى الموسى، ولم تستغرق تلك الجهود اللاإرادية شيئًا من تفكيره؛ كانت يده تجري بالموسى على ذقنه وذهنه يعدو في طريق "بيروت" وراء المغامرة التي يوشك أن يقدم عليها... وألقى "سامي" الماكينة على حرف الحوض وأطلق زفرة حارة، وألقى نظرة على وجهه في المرآة وقد تناثرت بقايا الصابون على ذقنه"**[(٢)].

أما المشهد الوحيد الذي ورد عند "السباعي" لرجل أمام "المرآة" دون أن يكون من أجل الحلاقة؛ فهو مشهد عابر لبطل "أرض النفاق" حينما أراد أن يجرب الحبوب التي أخذها من تاجر الأخلاق بينما هو متردد خائف مما يمكن أن يصيبه جراء ذلك؛ **"أمسكت بالكوب ووقع بصري على صورتي في المرآة فترددت برهة... ونظرت إلى المرآة مرة أخرى فوجدت وجهي قد علاه الاصفرار وبدا عليه اضطراب ظاهر، يا ! لشد ما أنا جبان رعديد أن أخاف الشجاعة! وخجلت من نفسي وكرهت أن أكون بهذه الدرجة من الجبن، ورفعت الكوب إلى فمي وتجرعته مرة واحدة كما يتجرع الإنسان شربة زيت خروع، ووضعت الكوب على المائدة وأحسست أني ألهث كأنني خارج من سباق، وبدأت أحملق في المرآة وأرقب وجهي جيدا خشية أن تُحدث الجرعة به من التقلبات ما أحدثته جرعة الدكتور (جيكل) في وجهه عندما انقلب إلى مستر (هايد)!"**[(٣)].

---

(١) ليل له آخر: ص٥٥١، ٥٥٢.

(٢) جفت الدموع: ص٣٠١، ٣٠٢.

(٣) أرض النفاق: ص٣٠، ٣١.

**٨. الأريكة[١]:**

تعد "الأريكة" - أو "الكنبة" كما ترد عند "السباعي" أحيانًا - من أكثر أشياء البيت شيوعا وانتشارا في أرجائه المختلفة؛ وربما يرجع ذلك إلى كونها أحد أبرز وسائل الراحة وأدواتها والتي توفرها من خلال الجلوس أو التمدد أو الاتكاء عليها، وبناء على هذه الوظيفة فقد كان من الطبيعي أن يوجد في كل بيت "أريكة" أو أكثر - غالبا - في "الصالة"، وقد توجد واحدة أخرى في "حجرة النوم" مثلاً، أو في "حجرة الجلوس"، أو في "الشرفة"، أو في "الحديقة"، أو في غيرها من الأماكن داخل البيت وفي محيطه الخارجي.

وقد ورد ذكر "الأريكة" في روايات "السباعي" في معظم تلك الأماكن التي تم ذكرها في الفقرة السابقة؛ سواء في مشاهد الوصف العام العابرة، أو في مشاهد أخرى لعبت فيها "الأريكة" دور الخلفية المكانية ذات الدلالة؛ ومن مشاهد الوصف العام أو الذكر المجرد والتي ظهر من خلالها تناثر "الأريكة" في جميع أنحاء المنزل: "**دخلت الحجرة التي ينامون فيها... على اليسار أريكة منخفضة ينام عليها عطوة**"[٢]، ومنها: "**كان "أحمد" قد اضطجع على أريكة الشرفة وبدا على وجهه تقطيب وشرود**"[٣]، ومنها: "**في جانب من الصالة أريكة كبيرة حولها بضعة مقاعد مريحة**"[٤]، ومنها: "**كنت مضطجعة على الأريكة في الدور العلوي**"[٥]، ومنها: "**وقفت "سيدة" في حجرة الجلوس التي أفضى إليها الباب؛ كانت بها أريكة...**"[٦].

كما ورد ذكر "الأريكة" خلال بعض المشاهد الرومانسية الرقيقة؛ فمن تلك المشاهد ذلك المشهد الحالم بين كل من "إنجي" و"علي" على "الأريكة" الهزازة في الحديقة الواسعة بقصر والدها: "**على أريكة هزازة ذات مظلة أشبه بالأرجوحة لمح بغيته، وكان ظهرها تجاهه وقد أخذت الأريكة تهتز في رفق وهدوء كأنها بندول الساعة، وبدت على مسندها موجات شعرها الذهبي ينسدل في لين وانبساط، واقترب "علي" في خفة وسكون... ووصل إلى الأريكة وتوقف وراءها، ونظر إليها فأبصر رأسها الصغير بمفرق الذهب وقد انسابت خيوط الذهب من المفرق على الكتفين وعلى مسند الأريكة، ووقف يرمق الرأس في تعبد، وأحس بيديه ترتفعان ببطء فتستقران في خشوع على جانبي المفرق وتتحسسان الشعر كما تتحسس أكف المؤمنين آثار الرسل أو معجزات الخالق! ولم يبد عليها أنها أُخذت أو فوجئت، ومضت**

---

(١) الأَرِيكَةُ: مقْعد منَجد (ج) أرِيك، وَأرائِك. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص١٤.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٩، ٦٠.

(٣) إني راحلة: ص٢٩١.

(٤) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٤٢.

(٥) إني راحلة: ص٣٩.

(٦) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٥.

**لحظة وهي صامتة ساكنة كأنها كانت تنعم بمسة اليدين الحانيتين الواهيتين، وأحست بقلبها يزداد خفقًا وأنفاسها تزداد تلاحقًا وبكفها يرتفع ببطء فيستقر على ظاهر كفه ويتحسسه بحنين زائد وشوق شديد، وأخذت أصابعها الصغيرة تتخال ظاهر أصابعه، ورفعت عينيها فالتقت بعينيه وأشرق وجهها بابتسامته الحلوة، وجذبت يده لكي يدور ويجلس بجوارها على الأريكة"**[1].

وقريب من المشهد السابق في رومانسيته ذلك المشهد بين كل من "عايدة" و"أحمد"، ولكن على "أريكة" الشرفة في هذه المرة: "**دلفنا إلى الشرفة الزجاجية المطلة على البحر وجلسنا متلاصقين على أريكة من القش وقد أسند رأسي على صدره... وتمدد على الأريكة واضعا رأسه على ساقي مسندا قدميه على حافة الأريكة، وأخذ كل منا يرنو إلى وجه الآخر وأصابعه ما زالت على شفتي أقبلها حينًا وأضغط عليها بأسناني حينًا آخر"**[2].

أما المشهد الثالث فكان بين كل من "سهير" و"حمدي" على أريكة الشرفة أيضا، ولكن في جو تؤازره الطبيعة بجمالها الخلاب: "**كانت الشمس قد أوشكت على المغيب، وقرصها الأرجواني يتوارى وراء قباب المدينة وأطراف حورها، مرسلاً خيوطه الحمر لتطرز حواشي السحب بالنور الأحمر، وكأنما وراء كل سحابة شمس تغرب، وقدتك إلى الشرفة لأجلس وإياك على الأريكة الأرجوحة، وموكب السحاب الأرجواني في السماء يشيع الشمس الغاربة في مظاهر حافلة من النور الأحمر"**[3].

كما كان للأريكة حضور في بعض المشاهد الرومانسية المفعمة بالجو الأسري الدافئ؛ كذلك المشهد على "الأريكة" داخل منزل "هدى"؛ "**كانت "هدى" تتمدد على أريكة منخفضة في غرفة الجلوس وقد جلس "سامي" أمامها، وأشارت "هدى" إلى مدفأة كهربائية في ركن الحجرة قائلة: - قرب هذه المدفأة. - ليس في سلكها طول يسمح بتقريبها. - لعل هناك بريزة في مكان قريب؟ - لا أظن. - إذن نقترب نحن منها. - أجر الأريكة؟ - بل نجلس على السجادة بجوارها"**[4].

وقد ظهرت "الأريكة" كذلك بصورة متكررة كخلفية في بعض المشاهد؛ ومن أبرز تلك المشاهد مشهد القراءة والمطالعة في الكتب؛ كما في المشاهد المتعلقة بـ"عبد الوهاب" الشخصية الحزبية الكبيرة: "**كان "عبد الوهاب" بك قد <u>استقر على الأريكة</u> متدثرا بالروب وقد <u>أمسك بيده أحد الكتب السميكة التي تزخر بها مكتبته</u>"**[5]، ومرة أخرى وفي صورة تكاد تكون متطابقة: "**عبر الباب ليجد "عبد الوهاب" بك قد <u>استقر بالجلباب والعباءة الصوف والطاقية فوق الأريكة</u> الملاصقة للنافذة المطلة على الحديقة، وقد <u>وضع على حجره كتابا ضخما يقلب أوراقه</u>"**[6].

---

(١) رد قلبي: ص٢٢١، ٢٢٢.

(٢) إني راحلة: ص٢٨٥، ٢٨٦.

(٣) ليل له آخر: ص٣١٨.

(٤) جفت الدموع: ص٣٦٥.

(٥) نفسه، ص٥٠١.

(٦) نفسه، ص٢٣٠.

كما قامت "الأريكة" - أيضا - بدور "الفراش" في بعض الأحيان لدى بعض الشخصيات ولأسباب مختلفة؛ فمنها ضيق المكان وكثرة الساكنين كما في حالة "عطوة" مثلاً: "**نخلت الحجرة التي ينامون فيها؛ على اليمين يقوم الفراش ذو الأعمدة الحديدية السوداء... وعلى اليسار أريكة منخفضة ينام عليها عطوة**"(1)، وقد يكون السبب هو العادة والإلف كما في حالة الدكتور "فاضل" والد "نادية": "**على يسار القاعة حجرة مكتب هي في الوقت نفسه حجرة نوم للأب؛ بعد أن تحولت الأريكة الموضوعة في الركن إلى فراش بمضي الاستعمال**"(2)، كما قد يكون السبب هو الخوف من النوم دون صحبة كما في حالة "سهير": "**كنت أبيت دائما في أحضان أمي، وعندما خُصصت لي حجرة منفصلة كانت "حنيفة" تنام على أريكة في الحجرة، ولم أكن أغمض عيني قبل أن أطمئن إلى وجودها**"(3).

كانت "الأريكة" حاضرة - أيضا - في بعض مشاهد الحزن والأسى؛ فـ"فاطمة" بعد وفاة زوجها المفاجئ "**أضحي البكاء عندها عادة؛ تجلس جلستها المعتادة متربعة على الأريكة في الصالة، ثم تضع يدها على خدها وينساب الدمع من عينيها في صمت**"(4)، وكذلك "جابر" ابن "سيدة" حينما دخلت عليه أمه بعد أن أخذه أبوه منها بقرار المحكمة "**كان "عباس" يجلس على الأريكة وأمامه "جابر" وهو يشهق شهقات متتالية من البكاء**"(5).

كما حمل "السباعي" "الأريكة" بعض الدلالات؛ والتي كان من أهمها - كعادته - توضيح الفرق الاقتصادي والاجتماعي بين بعض الطبقات من خلال وصف "الأريكة"؛ فبينما كانت أريكة "شوشة" السقا "**منهارة الجوانب، مبقورة البطن، سوداء كالحة**"(6)، كانت "الأريكة" في بيت "أنور" بك "**كبيرة، حولها بضعة مقاعد مريحة**"(7)، كما أنها كانت "**تبدو أشبه بفراش وثير**"(8).

أما أريكة الشرفة فقد شهدت - إلى جانب خلوة المحبين والعاشقين - جلسات مفضلة بعد تناول الطعام لشرب الشاي واستكمال أحاديث الطعام: "**انتهينا من الطعام وعدنا إلى الشرفة ثانية... واتخذت مجلسي في ركن الأريكة حيث كنت أقبع قبل الطعام، وبدأت أعد نفسي لمعاودة الخلوة الضاحكة مع "سلمى"؛ لا سيما وقد منحتنا جلسة الغداء رصيدا طيبا من التندر على جلسائنا**"(9).

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٩، ٦٠.

(2) نادية: ص٥٠.

(3) ليل له آخر: ص١١٣.

(4) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٥١.

(5) نفسه، ص٧٣١.

(6) السقا مات: ص٨٦.

(7) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٤٢.

(8) نفسه، ص٥٤٢.

(9) ليل له آخر: ص١٨٥.

**٩. المصباح**[١]:

يعد "المصباح" واحدا من أهم اختراعات الحضارة الإنسانية على مر عصورها، وقد بدأ الإنسان استخدامه منذ آلاف السنين ليساعده في الحصول على الضوء في غير أوقات النهار ذات الإضاءة الطبيعية؛ وقد تم ذلك الاستخدام من خلال سلسلة من التطورات بدأت بالمصابيح الزيتية (مصابيح الدهن)، ثم مصابيح الجاز أو الغاز بعد ذلك، ثم تلا تلك المرحلة اختراع المصباح الكهربي الذي يستخدم الطاقة الكهربية في إنتاج الضوء[٢]، و"المصباح" - تبعا لوظيفته تلك - يعد واحدا من أهم أشياء المنزل؛ لما له من دور في إنارة المنزل في غير أوقات النهار وتمكين ساكنيه من ممارسة الحياة بصورة طبيعية أثناء الليل.

وقد ورد "المصباح" في روايات "السباعي" بأنواعه المختلفة في العديد من المشاهد متوافقًا مع مراحل تطور استخدامه؛ ففي الروايات التي تتناول أمكنة قديمة زمنيا ورد ذكر "مصباح الجاز" و"مصباح الغاز"، وفي هذه الحالة غالبا ما يرد ذكر خلفية مكانية يوضع عليها المصباح كانت في معظم الشواهد "منضدة خشبية"، أما الروايات التي تتناول أمكنة حديثة زمنيا فيرد فيها ذكر مفردة "الضوء" أو "النور" للدلالة على "المصباح الكهربي"، وفي هذه الحالة يرد ذكره غفلاً؛ لأنه من المعروف أنه يعلق في سقف المنزل في غالب الأحوال.

ومن الملحوظ في نطاق تطور أنواع "المصباح" أن هذا التطور لم يقض على الأنواع القديمة؛ بل كانت تُستخدم في بعض الأحيان حتى بعد اكتشاف المصباح الكهربي، ومن أبرز أسباب استخدامها في هذه الحالة انقطاع التيار الكهربي، ومن المشاهد المتعلقة بذلك ذلك المشهد بين "أحمد" ونادية" في الكوخ الذي جمعهما في لحظات عمرهما الأخيرة؛ "**كانت الظلمة تسود الحجرة... ونهضت من الفراش وأنا أرتجف مذعورة وقد تملكني اضطراب شديد، واتجهت إلى مفتاح النور في الحجرة وأنا أتحسس طريقي بيدي حتى وضعت يدي عليه فضغطته، ولكن النور لم يضئ، وقلت لأحمد وقد ازداد اضطرابي: - "أحمد"، إن الكهرباء لا تضيء. ووصل إلي صوته يجيب في خفوت: - قد يكون أصابه تلف، أضيئي مصباح الغاز الموجود في المطبخ... وسرت أتحسس طريقي في الظلمة الدامسة إلى المطبخ... وبدا لي أن دهرا مضى قبل أن أعثر على المصباح وأوقده، ثم سرت أحمله في يدي وقد أخذ ضوؤه يرتجف ويهتز، وعلى ضوئه الشاحب أبصرت "أحمد"... ووضعت المصباح على المنضدة**"[٣]. وفي استكمال المشهد تبدو أبرز سلبيات تلك الأنواع القديمة التي تتعرض للانطفاء بسهولة، كما تبدو الحاجة الشديدة إليها في بعض الأحيان؛ "**دفعت الباب فإذا بالظلمة تسود المكان ولا أثر لضوء المصباح**

---

(١) المصباح: السراج. (ج) مصابيح. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٥٠٥، والمصباح: أداة تستخدم في إنتاج الضوء. انظر: الموسوعة العربية العالمية، (المصباح).

(٢) انظر: الموسوعة العربية العالمية، مرجع سابق، (المصباح).

(٣) إني راحلة: ص٢٩٧- ٢٩٩.

**الشاحب الذي تركت أشعته تتراقص وتهتز، واندفعت إلى حجرة "أحمد" وأنا أكاد أتهاوى فإذا بالريح تصفر فيها بعد أن دفعت إحدى النوافذ ففتحتها على مصراعيها وأخذت تحدث بها طرقات شديدة مفزعة، وأغلقت النافذة ووقفت في الظلمة ألهث... وركعت على ركبتي أتحسس الفراش وأخذت يداي تتحسسان جسده... ونهضت أتحامل على نفسي وأتلمس طريقي إلى المصباح الغازي حتى أوقده؛ فقد كنت في أشد الحاجة إلى بصيص من الضوء ينشلني من أعماق تلك الظلمة المخيفة، وأوقدت المصباح وعاد ضوؤه يتراقص في يدي ويهتز، واقتربت به من "أحمد" ونظرت إلى وجهه فإذا به شديد الشحوب"**[١].

ومن مشاهد الورود في سياق السرد العام نجد أن "السباعي" قد أورد ذكره في وصف محتويات المنزل أكثر من مرة؛ فحجرة "علي" و"حسين" - على سبيل المثال - تحوي "**منضدة خشبية تناثرت عليها بعض الكتب الكيميا والتاريخ الطبيعي... ومصباح غاز زجاجي**"[٢]، وكذلك بيت السقا "شوشة" كان به "**منضدة خشبية وضع عليها مصباح غاز نمرة 5 يبدد ضوءه ظلمة القاعة، وتسلل من الأبواب المحيطة بها إلى الحجرات المفضية إليها**"[٣]، وفي بيت "أم عطوة" يرى الناظر "**ذبالة لمبة الجاز تتراقص على المنضدة الخشبية**"[٤].

كما ورد ذكر "المصباح" في أكثر من موضع بصورة ذات دلالة؛ كدلالة إضاءته على الرغبة في التواصل أثناء الليل حال انعدام الرؤية الطبيعية؛ كما في حال "راجية" مع "إبراهيم"؛ "**نظرت في الظلمة تجاه شرفته فإذا بي ألمح شبحه وقد استند على حافتها، وأحسست أنه يود أن يعرف رأيي في لحنه أو على الأقل يثق أني سمعته، وقفزت من مقعدي... <u>ثم أضأت نور الشرفة وأشرت بيدي ملوحة</u>؛ فتلقيت تحية منه ردا على إشارتي**"[٥].

ومن المواضع ذات الدلالة أيضا الحديث عن ضوء "المصباح" باعتباره دلالة على وجود حياة أو أشخاص في المكان الذي يصدر منه؛ فـ"راجية" تقول عن البيت المهجور المجاور لمنزلهم: "**كنت أعرف أن البيت مهجور طوال الشتاء ولم يحل به أحد بعد، ولكني تذكرت أن عربة وقفت أمامه بالأمس، واستطعت أن <u>ألمح بعض الأضواء تتسرب من النوافذ</u>**"[٦].

كما ورد إطفاء النور - في أكثر من موضع من روايات "السباعي" - للدلالة على بعض الحالات الاستثنائية للشخصيات؛ كحالات الضيق وعدم الرغبة في التواصل مع الناس، كما في حالة "راجية" الغاضبة من تعنت جدها ورغبته في تزويجها على غير هواها؛ "**دخلت "سيدة" وهي تدفع الباب وتضيء الحجرة وتسألني أن أنهض للعَشاء؛ فصحت بها وقد أغشى النور**

---

(١) إني راحلة: ص٣٠٢، ٣٠٣.

(٢) رد قلبي: ص٤٠.

(٣) السقا مات: ص٨٦.

(٤) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٩.

(٥) فديتك يا ليلى: ص١٢٢.

(٦) نفسه، ص٨٢.

عيني...: - **أطفئي النور واذهبي؛ إني لن أتناول العَشاء**"[١]، وكذلك في حالات الرغبة في تدعيم الأجواء الرومانسية التي تضفيها المدفأة على الجلسة كما في حالة "إبراهيم" في جلسته الشاعرية مع "ليلى"؛ فـ"**بعد برهة بدا البيت في صمته العميق وسكينته التامة وقد أطفئ الضوء إلا من الألسنة الحمراء تتراقص في جوف المدفأة**"[٢].

ومن أبرز المشاهد التي ورد فيها "المصباح" فهو مشهد استخدامه لعرض "خيال الظل" الذي كان يعده "عطوة" لأخته الصغيرة وقريناتها رغبة في تسليتهن وإضحاكهن، بما يحويه ذلك العرض من جو شاعري حالم بالنسبة لتلك الفتيات؛ بحيث كان هو السبب الرئيس في الزيارات المتكررة التي كانت تقوم بها "سيدة" لبيت "أم عطوة"، "**كان أكثر ما يسليها في شقة "أم عطوة" عندما يعود "عطوة" من الشغل ويرتدي الجلباب، ثم يدخل أسفل الترابيزة التي يضعها بجوار الحائط، ويدلي من فوقها ملاءة الفرش، ويضع لمبة الجاز وراءها ثم يريهم خيال الظل، كانت تجلس هي و"زينب" و"تحية" و"رمضان" و"زينهم" و"بكر" وغيرهم من أولاد الحارة لمشاهدة الظلال المتحركة وراء الملاءة، وتسمع "مشكاح" وهو يسأل في صوته الغليظ المتحشرج: - هي مراتي "ريمة" جت عندكم؟ ويصيح الأطفال ضاحكين: - لا. ويعود يسأل: - أمال راحت فين؟ ويجيب الأطفال: - راحت الزار. ويختفي "مشكاح" ثم يظهر ظل "ريمة" تسأل في صوت رفيع: - هو جوزي "مشكاح" عندكم؟ ويقهقه الأطفال: - راح المولد. وتستمر القصة بين "مشكاح" و"ريمة" و"سيدة" وأصحابها يقهقهون**"[٣].

كما ورد "المصباح" كذلك في بعض المشاهد في مواطن الدلالة المجازية؛ فـ"السباعي" يصف القمر بقوله: "**القمر قد بدا منه نور مبكر أحمر كأنه مصباح واطئ الذبالة ناعس النور**"[٤]، وفي موطن آخر يصف "سامي" رهافة أعصابه الناتجة عن حالته النفسية التعسة بقوله: "**إني أحس كأن مصباحا قويا مشع داخل رأسي ويشد أعصابي ويمنعني من الاسترخاء أو النوم**"[٥].

---

(١) فديتك يا ليلى: ص١٥٤.

(٢) طريق العودة: ص٢٣٢.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٨.

(٤) رد قلبي: ص٢٢١.

(٥) جفت الدموع: ص٥٢١.

**١٠. الهاتف**[١]:

يعد "الهاتف" - أو "التليفون" - من أبرز وأهم وسائل الاتصال التي مكنت الإنسان من التواصل مع الآخرين دون شرط التواجد في نفس المكان؛ ولذا فقد اعتُبر في وقته ثورة في مجال الاتصال، ويعد "الهاتف" كذلك وسيلة اتصال حديثة نسبيا في تلك الفترة التي كُتبت فيها روايات "السباعي"؛ بحيث لم يكن متوفرا في الغالب إلا في أكبر مؤسسات الدولة أو لدى علية القوم من الطبقة الثرية وذوي السلطان؛ ولذا فقد كان من الطبيعي ألا يرد ذكره مطلقًا في روايات "السباعي" التي تناولت مجتمع الحارة والطبقة الفقيرة، بينما ورد ذكره عدة مرات في الروايات التي تناولت أحداث تخص طبقة السلطة أو الطبقة الثرية.

وكغيره من أشياء "المنزل" ورد "الهاتف" - غالبا - في سياق الوصف العام، بالإضـافة إلى مواقف السرد التي تتناول التواصل بين الشخصيات والاطمئنان علـى أحـوالهم؛ ومـن مواقف الوصف العام قول "السباعي" في وصف محتويات منزل: "**... منضدة عليها زهرية بهـا ورود وبجوارها تليفون**"[٢]، ومن مواقف الاطمئنان ذلك المشهد بين "سـامي" وأخيـه وصـديقه "سليم" بعد عودته من المؤتمر ومكالمته لوالدته القلقة في الهاتف للاطمئنـان عليهـا؛ "**أحـس "سامي" وجوما على وجه أخيه فسأله مستفسرا: - كيف حال والدتي؟ - شديدة القلق عليـك ... وتـدخل "سليم" قائلاً: - لماذا لا تحدثها في التليفون لتطمئنها عليك؟!... ووقف سامي أمام التليفـون يطلـب رقـم البيت...وبعد برهة سمع صوت والدته وقد غلبها البكاء تهتف به: - سامي أين أنت؟ - في المطار. - حمد ا على السلامة يا حبيبي... - كيف صحتك؟ - على ما يرام؛ كيف حالك أنت؟**"[٣].

ورد ذكر "الهاتف" أكثر ما ورد في المشاهد المتعلقة بتواصل المحبين؛ حيث كان هو الوسيلة الأكثر فاعلية خاصة في حال صعوبة التواصل؛ سواء بسبب البعد الاضطراري لظروف عمل أو غيره، أو بسبب القيود التي يفرضها الأهل في بعض حالات الرفض وعدم الموافقة على الزواج؛ وهي الحالة الأكثر ورودا في روايات "السباعي"؛ كما في حالتي "عايدة" مع "أحمد" و"إنجي" مع "علي".

ومن أبرز المشاهد التي ذُكر فيها "الهاتف" في هذا المجال تلك الحادثة التي وردت بين "عايدة" و"أحمد"؛ حين رآها مع شلة الرفعاء المخنثين فانسحب سريعا وهو غاضب، فحاولت الاتصال به لتوضيح موقفها: "**حملت جهاز التليفون إلى الطابق السفلي بعيدا عن مسمع جدتي، ثم بدأت**

---

(١) الهاتفُ: التليفون، أو من يتكلم به (مج). المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٩٧١، والتليفُون: جهاز كهربي ينقل الأصوات من مكان إلى مكان (د). نفسه، ص٨٧.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٣١.

(٣) جفت الدموع: ص٤٨٣- ٤٨٥.

**أدير أرقام القرص، ووضعت السماعة على أذني وأصغيت، فحملت إلي أزيز شغل الخط؛ فأعدتها إلى مكانها، وبدا لي أن التليفون قد ركب رأسه وأصر على أن يمعن في مضايقتي وإثارتي، فلقد طلبت الرقم ما يقرب من عشر مرات وأنا أجده مشغولاً... وأخيرا، أخيرا جدا، سمعت الجرس يدق في السماعة**"[١].

كما استُخدم "الهاتف" في تجسيد مظاهر الشوق والقلق لدى المحبين؛ وذلك من خلال المشاهد التي تتناول انتظار بعض الشخصيات لمكالمات من محبيهم؛ سواء من أجل الحديث في أمور تشغلهم أو لمجرد الاطمئنان على العلاقة فيما بينهما، وربما - في بعض الأحيان - لمجرد سماع الصوت الحبيب فقط؛ ويظهر ذلك القلق في مشهد انتظار "عايدة" لمكالمة كانت تتوقعها من "أحمد" بعدما رآها مع بعض الشباب في موقف أُسيء تفسيره؛ حيث تصف حالتها القلقة المتلهفة بقولها: "**أرقب التليفون وأعدو إليه كلما دق**"[٢].

وفي نفس السياق ما حصل بين "إنجي" و"علي" ولكن مع اختلاف في السبب؛ حيث كانت "إنجي" مجبرة على عدم الحديث مع "علي" من قبل والدها الذي هددها وأجبرها على الاختيار بين القضاء على مستقبله في الجيش أو عدم التواصل معه بأي طريقة كانت؛ فاختارت أن تقاطعه على أن تدمر مستقبله الذي تعلم جيدا ما يمثله بالنسبة له ولأسرته الفقيرة؛ مما نتج عنه قطيعة ممتدة من قبل "إنجي" أساء "علي" تفسيرها؛ وكان المشهد التالي أحد مظاهر قطيعتها القسرية: "**بيد مرتجفة أدار القرص، ودق الجرس بضع دقات، وتوالت مع دقات الجرس دقات قلبه، ثم كف الدق ومضت لحظة كف خلالها عن التنفس، ثم أتاه الرد خافتًا من سماعة التليفون: - آلو، مين يا فندم؟ وأحس بقلبه ينبض في صخب وضجيج هاتفًا مصفقًا، وأجاب متسائلاً في نبرات مرتجفة: - "إنجي"؟ - أية نمرة تريد؟ ولم يكن لديه في صوتها ذرة شك فأجاب: - أنا "علي" يا "إنجي". ومع ذلك فقد رد عليه الصوت بطريقة آلية مقتضبة: - النمرة خطأ. وأغلقت السكة**"[٣].

كما استُخدم "الهاتف" أيضا في سياق "التوصية"؛ حينما استشفع الريس "عبد الواحد" بـ"إبراهيم" أفندي ناظر الدائرة ليتوسط لدى الأمير "إسماعيل" حتى يوصي بولده "علي" من أجل الدخول للمدرسة الحربية؛ وبعد أن فقد الريس "عبد الواحد" الأمل حينما أقنعه "إبراهيم" أفندي بأن الأمير ينظر لأمثالهم كما ينظر إلى البهائم والحيوانات، ولا يمكن أن يتوسط لأمثالهم، أعاد إليه - هو نفسه - الأمل مرة أخرى من خلال تذكره لمعرفته القديمة بباشكاتب المدرسة الحربية؛ "**إنه باشكاتب المدرسة، وهو بلا شك على صلة بمديرها وكبار ضباطها ويستطيع أن يساعدنا في التوسط لديهم؛ اجلس حتى أكتب لك خطاب توصية يقدمه ابنك إليه عند تقديم أوراقه، وذكرني يومذاك أن أحدثه بالتليفون**"[٤].

---

(١) إني راحلة: ص١٢١.

(٢) نفسه، ص١٤٦.

(٣) رد قلبي: ص٤٣٠.

(٤) نفسه، ص٦٨، ٦٩.

كما ذُكر "الهاتف" أيضا باعتباره أحد الوسائل السريعة لجلب المساعدة في حالات الطوارئ كالمرض مثلاً؛ كما في حالة مرض والد "حمدي" المفاجئ، واتضح من خلال ذلك المشهد عدم توفر الهاتف إلا في بيوت قليلة وذات خصوصية من نوع ما: "**استيقظنا في الفجر على حركة غير عادية، وأمر أخي "محمود" أن يسرع إلى دار قريبة بها تليفون لاستدعاء الدكتور**"[١]. وكذلك في موقف مرض "أحمد" في الكوخ البعيد عن العمران وبحث "عايدة" عن هاتف كوسيلة لجلب المساعدة؛ "**كنت أندفع في العَدو متطلعة إلى بارقة ضياء أسأل فيها عن أقرب طبيب أو أقرب تليفون أستدعي منه طبيبا أو أطلب الإسعاف**"[٢].

كما ورد استخدام "الهاتف" أيضا على نطاق واسع في روايات "السباعي" الأحدث نسبيا في عملية الحجز في شركات الطيران والفنادق والمستشفيات؛ فالدكتور "مدحت" حينما علم بالقصة الحقيقية لـ"نادية" "**رفع سماعة التليفون وبدأ يسأل عن مواعيد الطائرات**"[٣]، وكذلك "جمال" الذي قام بحجز الفندق لـ"سهير" وأسرتها بـ"لندن" حينما ضل الطريق إلى الفندق اعتذر بأدب قائلاً: "**- الواقع أني لا أعرف مكانها بالضبط؛ لأن الحجز تم بالتليفون**"[٤].

أما بالنسبة لـ"شهيرة" فقد كان "الهاتف" شاهدا على بعض مشاكل عدم التوافق بينها وبين زوجها؛ ومن بين تلك المشاكل: "**يعطل التليفون وتكتشف أنه لم يدفع الاشتراك، وتسأله لماذا لم يدفع؟ - ليس لدي وقت. - من يدفع إذن؟ - ادفعيه أنت. وهكذا وجدت نفسها أن عليها أن تذهب لتدفع اشتراك التليفون وأن تقوم بكل مسؤوليات البيت؛ حتى تلك التي كانت تعرف منذ صغرها أنها تدخل في اختصاص الرجل**"[٥]، كما كان "الهاتف" شاهدا على مشكلة أخرى من مشاكلها مع زوجها؛ وهي نسيانه الدائم لطلباتها: "**طلبته في التليفون ليحضر وهو قادم كيلو بسبوسة؛ لأن أباها سيتغدى عندهم وهو يحب البسبوسة، فلم يتذكرها إلا وهو على باب الشقة ودخل بدونها!**"[٦].

استُخدم "الهاتف" أيضا على نطاق واسع وبصورة ملحوظة في بيوت الهوى عند "السباعي"؛ ويبدو أنه كانت له أهمية واضحة في اجتذاب الزبائن؛ سواء من الراغبات في العمل أو من الراغبين في الممارسة الجسدية، وكذلك في إيصال البضاعة الفاخرة إلى بعض الزبائن الكبار؛ فـ"دلال" تخاطب "سيدة" محاولة اجتذابها إلى الفتيات العاملات لديها قائلة: "**البيت في شارع "كوم الدكة"... يوجد تليفون من السهل حفظه، وذكرت رقم التليفون**"[٧].

---

(١) البحث عن جسد: ص١٥٢.

(٢) إنني راحلة: ص٣٠١.

(٣) نادية: ص٦٢٥.

(٤) ليل له آخر: ص٨٢.

(٥) لست وحدك: ص١١٢.

(٦) نفسه، ص١٠٦.

(٧) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٢٥.

كما كانت "دلال" - أيضا - تستخدم "الهاتف" في الرد على الزبائن القادمين واستلام المواعيد؛ حيث كان "**بعضهم يتحدث في التليفون ليقول: إنه آت؛ ليسأل إن كان هناك أحد أم أن المكان خالٍ، أو ليسأل عن فلانة لتخلو له، وبعضهم يدق التليفون ليسأل عن الست، وترد "دلال" ويدور حديث خاطف.**

**- أهلاً وسهلاً سعادة البيه، أو الباشا أحيانًا، حاضر.. حاضر، من عنيه، بكرة الساعة التاسعة يكون عندك، أجل أجل، أعرف العنوان في شقة "سليمان" باشا، حاضر، إذا لم تكن هي فسيكون شيئًا أفضل! هناك أشياء جديدة تعجبك، أجل، أعرف مزاجك جيدا. وهؤلاء لا يحضرون إلى البيت، ولكن ترسل لهم البضاعة من الباب للباب، هؤلاء هم العملاء الجدد؛ أناس محترمون لهم وزن وكروش وزوجات!**"(١).

كما استُخدم "الهاتف" في محاولات القضاء على "سيدة" والإيقاع بـ"أنور" بك؛ بعد أن كان سببا في انفصال "سيدة" عن "دلال" لتصير خالصة له، وهو الأمر الذي كانت ترفضه "دلال" لتعارضه مع مصلحتها في الاستفادة من وراء "سيدة" ماديا: "**خرجت "دلال" من عندها ذلك اليوم لتبدأ سلسلة من المشاغبات؛ ضربت تليفون لـ"أم عبده" لتخبرها أنها نائمة على آذانها! وأن زوجها قد تزوج، تحدثت هي وصبيانها إلى بنات الرجل وأولاده لتخبرهم أن أباهم تزوج وأنه أنجب ولدا سيشاركهم الميراث! ومن يومها انتهى الاستقرار من بيت "سيدة" وبدأت المتاعب، كل يوم مكالمة تهددها فيها امرأة بالقتل وتسبها بأقبح الشتائم، واشتكت "سيدة" إلى "أنور"، وشكا "أنور" إلى "سيدة" أن بيته انقلب إلى جحيم، وأن "أم عبده" تكاد تجن وهي تسمع يوما بعد يوم إشاعة جوازه، وأن هناك من يتطوع لنقل أخباره معها... حتى تحولت حياة الرجل إلى جحيم**"(٢).

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٣٣، ٥٣٤.

(٢) نفسه، ص٥٨٧.

### ١١. الصورة الثابتة[(١)]:

تعد "الصورة الثابتة" - بأشكالها المختلفة - أحد أهم أشياء المنزل التي تعبر عن ساكنيه وتحمل بصمتهم وتختزن تاريخهم وذكرياتهم؛ حيث "**تقتنص الصورة الثابتة لحظة بعينها من لحظات الزمن، مشهدا بذاته من مشاهد المكان، وتخلد تلك (اللحظة/ المشهد) لتجعل استعادتها ممكنة لدى الشخصيات التي تشهد تلك الصورة في أزمنة وأماكن عدة**"[(٢)].

وقد وردت "الصورة الثابتة" في روايات "السباعي" على نوعين؛ فهناك الصورة الفوتوغرافية الشخصية، وهناك الصورة المرسومة؛ سواء كانت طبيعية أو شخصية، والتي وردت بشكل متكرر في منازل الطبقة الثرية، ومما يلفت النظر أن "الصورة الثابتة" لدى "السباعي" وردت في معظم الشواهد معلقة في موضع واحد وهو أعلى "المدفأة".

ومن المشاهد التي ورد فيها نوعا "الصورة الثابتة" ذلك المشهد الذي رواه "السباعي" من خلال عيني "سيدة" في منزل "دلال" الذي تأوي فيه فتياتها من بنات الهوى اللاتي اضطرتهن الظروف لامتهان الدعارة، حيث عقد "السباعي" من خلاله مقارنة خاطفة بين الصور الشخصية التي رأتها "سيدة" في بيت "توحيدة"، وبين الصور الطبيعية المعلقة على حائط منزل "دلال"، لتنال فيها الصور الطبيعية الأفضلية بجدارة: "**هناك صور معلقة على الحائط؛ صور شجر وزهور وفاكهة، تبدو أثمن كثيرا من صور "أبو زيد" و"توحيدة" المعلقة فوق الكنبة الاستامبولي**"[(٣)].

وكذلك الشقة التي استأجرها "أنور" بك والتي مثلت عالمه الباطني الذي لا يكاد يعرف به أحد؛ حيث خصصها لمتعته الجسدية بعيدا عن حياته الرسمية في عمله وفي منزله وبين أسرته؛ فقد عبرت الصور الثابتة التي ملأ بها صالة شقته عن المزاج العام الذي استأجرها من أجله؛ فـ"**على الجدران علقت صور لسيدات عاريات وشبة عاريات**"[(٤)]!

أما الصور الزيتية فقد كانت - في الغالب - من نصيب منازل الأثرياء وقصورهم؛ وقد وردت أبرز نماذجها في قصر الأمير "إسماعيل"؛ حيث كانت الصورة الزيتية واحدا من مظاهر الفخامة التي يمتلئ بها قصره: "**بلغا الصالة الرحبة التي سويت فيها الأرائك الوثيرة والسجاجيد العجمية السميكة، وعلقت على جدرانها الصور الزيتية الرائعة**"[(٥)]، أما حجرة مكتبه فقد احتوت على "**مدفأة وضعت فوقها لوحة زيتية كبيرة لزوجته الراحلة**"[(٦)].

---

(١) الصورةُ: الشكْلُ. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٥٢٨، وتقصد الدراسة بها الصورة المرسومة أو الملتقطة عبر المصورة (كاميرا).

(٢) في غياب الحديقة: مرجع سابق، ص١٦١.

(٣) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٣١.

(٤) نفسه، ص٥٤٢.

(٥) رد قلبي: ص٣١.

(٦) نفسه، ص٣٢.

ومن أبرز الصور الزيتية التي ورد ذكرها في روايات "السباعي"، والتي صورها بأسلوب أدبي تفصيلي حملها زخما فنيا جماليا؛ خاصة فيما يتعلق بالشخصيات المرسومة التي كاد يبعث فيها الحياة.. تلك الصور المعلقة في الكوخ الذي زارته كل من "نادية" و"منى" خلال إقامتهما القصيرة بمدينة "جاب" موطن أمهما؛ "**كان الكوخ رائعا حقًا بقاعته الرحبة ذات المدفأة الضخمة، التي علق في صدرها رأس حيوان بقرونه الملتفة، وعلق على جدرانها صور زيتية لرجال بأزياء رسمية وشوارب مبرومة، ونساء كسيفات الحواجب واسعات الأفواه قد فرقن شعورهن من منتصف الرأس وتدلت ضفائرهن على الأكتاف، وصور أخرى لمناظر صيد ومناظر طبيعية للجبال والبحيرات**"[(١)].

كما كانت "الصورة الثابتة" كذلك أحد أبرز مظاهر حب "كريمة" لـ"علي" وهيامها به، حيث احتوت شقتها على "**صالة صغيرة بها مدفأة في الحائط... علقت فوقها لوحة زيتية مكبرة من صورة لـ"علي" يمتطي جواده في أحد طوابير الخيالة، ولم تكن تلك الصورة هي الأثر الوحيد لـ"علي" في الدار؛ إذ لم تخل حجرة من صورة له معلقة أو في برواز على قاعدة**"[(٢)].

أما "منى" فقد كانت صورة عشيقها الراحل المعلقة في حجرة نومه مثيرا مباشرا لذكريات حلوة، لم يكن محلها المناسب تلك الزيارة الرسمية التمريضية لغريمتها المريضة؛ "**كان أول ما صدمها صورة مكبرة له بالألوان، نفس الصورة التي أعطاها لها مصغرة والتي ما زالت محتفظة بها مع خطاباته وأوراقه وهداياه... أجل إنها نفس الصورة التي لا يغمض لها جفن كل ليلة إلا عليها، ولا يستقر لها بدن حتى تضمها بيدها وتضعها على شفتيها. ويبدو أنها حملقت في الصورة أكثر مما يجب حتى إنها لم تبصر المريضة، وحتى اضطر الأب أن يلفت نظرها بقيامه بواجب التعريف بين المرأتين**"[(٣)].

وقد ظلت تلك الصورة هاجسا يبعث على اللذة ويسبب الخوف في آنٍ واحد طيلة مدة مكوثها بمنزل زوجة عشيقها الراحل؛ حيث "**يستقر بصرها على صورته وتهتف باسمه كما تعودت أن تهتف، ولكن في صوت خافت خشية أن توقظ النائمة، أو خشية أن يضبطها أحد متلبسة بجريمة الهتاف باسمه**"[(٤)].

مثلت "الصورة الثابتة" كذلك مخزنًا لذكريات مدام "لورا" الفرنسية الأصل في بيتها بـ"مصر"؛ حيث نقلت معها من موطنها بـ"جاب" صورة لوالدها ووالدتها؛ "**علقت فوق المدفأة صورة كبيرة ملونة لقبطان فرنسي تتأبط ذراعه سيدة بدينة غطت القبعة نصف وجهها، وكانت الصورة مع صورة أخرى خشبية بارزة لكوخ فوق جبال الجليد هي كل بقايا ذكريات الأم الفرنسية من وطنها القديم**"[(٥)].

---

(١) نادية: ص٤٩٦.

(٢) رد قلبي: ص٦٢٦.

(٣) بين الأطلال: ص٢٥٥، ٢٥٦.

(٤) نفسه، ص٢٦١.

(٥) نادية: ص٤٩، ٥٠.

ومما يمكن دخوله - تجاوزا - في نطاق "الصورة الثابتة" تلك اللوحات القرآنية التي وضعها "شوشة" السقا في غرفته؛ والتي حملت - بالإضافة إلى كونها مظهرا إيمانيا - تلخيصا للحالة المزاجية والجو النفسي الشائع في منزل "شوشة" بعد موت زوجته وهي ما زالت شابة أثناء وضعها لجنينها: "**علق على الجدران بضع لافتات حوت آيات قرآنية:** ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ﴾**...**"[1].

(١) السقا مات: ص٨٦، والآية من سورة "البقرة" رقم (١٥٥).

# الفصل الثاني

## «المكانُ الأبويُّ السلطويُّ»

## (المكانُ العسكريُّ نموذجًا)

# الفهرس التحليلي

خصوصية "المكان العسكري" في روايات "السباعي" - سمات "المكان العسكري" في روايات "السباعي" - سمات المكان العسكري - الافتقار لخصائص السكن - الافتقار للترتيب والنظافة - الافتقار للمظاهر الجمالية - الافتقار لوسائل الرفاهية - البعد عن العمران - شيوع الدمار والخراب - المظاهر الإيمانية - مظاهر الحياة العسكرية - الانضباط - الحزم - الافتقار للحرية والفردية - الافتقار للأمان - القلق - كبت المشاعر - الروتين - التحمل - التضحية - الحماس - الروح الإيمانية - التهاون بالشخصية النسائية - السخرية - اللغة الخاصة - مفردات المكان العسكري في روايات "السباعي" - المدرسة الحربية - السواري - القشلاق - الثكنة - الميس - الدشمة - المستشفى العسكري - نادي الضباط - الكنتين - الجراج - نقاط المراقبة - أشياء "المكان العسكري" في روايات "السباعي" - الدبابة - المدفع - الطائرة الحربية - اللنش الحربي - البندقية - اللاسلكي - الجربندية - الذخيرة.

# مقدمة

## خصوصيَّة "المكان العسكريِّ" في روايات "السباعيِّ"

يبرز "المكان العسكري" كمكان ذي خصوصية ملحوظة في روايات "السباعي"؛ ويتمثل مصدر هذه الخصوصية في العديد من السمات الفارقة بينه وبين غيره من الأماكن الأخرى الموجودة في روايات "السباعي"؛ مما يجعله شديد الاختلاف عنها، غير أن هذا الافتراق لا ينحصر في سمات "المكان العسكري" فقط، وإنما يتعداه إلى نوعية المبادئ والنواتج المنتظرة وطبيعة التعامل السائد في هذا المكان بصفة عامة، وهو ما ستهتم به هذه المقدمة، في مقابل اهتمام المبحث الأول بسمات "المكان العسكري" بصورة تفصيلية، وذلك من خلال عدد من العناصر المتعلقة بطبيعة "المكان العسكري" في روايات "السباعي".

ويتجلى أول مظاهر تلك الخصوصية في الفرق بين كل من **اهتمامات الشخصيات المدنية واهتمامات الشخصية العسكرية**؛ حيث يحرص "السباعي" - في تناوله للشخصية العسكرية في مقابل الشخصية المدنية - على إظهار نوع من التمايز بين اهتمامات كل منهما وطبيعة الحياة التي تعيشانها؛ فالشخصية العسكرية - في رأيه - أشد اهتماما بالأمور النافعة وحياتها أكثر جدية؛ ورغم شيوع هذه الصفة بشكل واضح في مقارنات "السباعي" الكثيرة بين كثير من شخصياته من المدنيين وشخصياته من العسكريين، إلا أن أوضح الشواهد التي تجسد هذا الاختلاف بين الشخصيتين هو الشاهد التالي الذي جسد فيه "السباعي" تلك المفارقة الواضحة من خلال التحول الملحوظ في مشاعر شخصية واحدة؛ هي النقيب "نعمت" تلك الشخصية المثقلة المتضاربة لدى انتقالها من صفتها المدنية المترفة إلى صفتها العسكرية الجادة؛ فهي تتساءل حائرة: **"ما كل هذا الخضم الذي زجت بنفسها فيه؟! وما آخره؟! كانت تضيق بشائعات تُطْلَق وزوج يلهو... وأثارت زوبعة لأن زوجها "عبد القادر" كان على علاقة بـ"زينات شكري" الممثلة... وزجت بنفسها في غمار حياة الآخرين؛ حياة صاخبة مضطربة، لتخفف من هموم الناس وتحمل مآسيهم، رفاقها القدامى كانوا أقل هموما وأتفه مشاكل، كانت متاعبهم: علاوة منعت، أو اسما على مقال حجب، أو وضع بنط أقل من البنط الذي وضع به اسم محرر آخر، أو عنوان مقال لم يتضمنْه الإعلان عن العدد بعد وضع عنوان مقال لمحرر آخر في الإعلان، وهربت من هذه المشاكل التي كان الزملاء يرونها مآسي لتجد المآسي الحقة؛ ترقد ببساطة تحت مشمع في دشمة لتجد الموت يقع خلسة من شظية تنحرف يمنة - كما يقولون - أو رصاصة تنحرف يسرة"**[1].

---

(١) العمر لحظة: ص١٧٣، ١٧٤.

ومن الفروق الهامة - أيضا - **الاختلاف النوعي بين نواتج مجالات العمل المدني ونواتج العمل العسكري**؛ حيث يتضح هنا انحياز "السباعي" بشكل ملحوظ للعمل في المجال العسكري، فهو يرى أنه يمثل "**عملاً مفيدا**" في مقابل "**تفاهات وسخافات**" بعض مجالات العمل المدني (المجلة نموذجا)؛ وهو يؤصل لذلك من خلال تفكير وسلوكيات بعض شخصياته؛ فـ"نعمت" بعد أن تحولت من العمل المدني إلى العمل العسكري "**راقها أن تترك المجلة بكل ما فيها من متاعب وسخافات، وأن ترتدي الزي العسكري لتعمل عملاً مفيدا بدل هذا الجهد الضائع على الورق في موضوعات مكررة معادة لا تحوي غير التفاهات والسخافات**"[1].

ويظهر "السباعي" تلك التفاهات والسخافات - على سبيل التمثيل - في استعراض "نعمت" للموضوعات التي سيتم نشرها في المجلة؛ لتظهر بهذا الشكل المقصود: "**قلبت "نعمت" مجموعة الصور الملقاة على مكتبها، وألقت نظرة عابرة على الأوراق المرفقة بالصور، وأخذت تتلو مسرعة عناوين الموضوعات المعدة للطبع: "بيت لك على القمر"، "الميني جيب ما زال مسيطرا"، "الزهور من أجل أعصابك المرهقة"، "فتيات الجيشا في خدمتك"، وهمست لنفسها: - مش بطال. ثم بدا عليها التردد وعادت تهز رأسها في قلق: - فقط ينقصها موضوع عن المرأة العاملة أو الفلاحة؛ شيء للشعب؛ حتى لا تُتهم بالرجعية والانعزالية وعدم التلاحم**"[2].

وعلى الرغم ذلك فقد منح "السباعي" هذه القضية بعض الأصوات المعتدلة التي رأت في كثير من أنواع العمل المدني عملاً مفيدا حتى من الناحية الوطنية؛ كـ"عبد القادر" رئيس تحرير المجلة وزوج "نعمت" الذي خالفها الرأي حينما خاطبته بعد عودتها إلى المجلة قائلة: "**- وددت لو استطعت أن أفعل شيئًا غير الكتابة. - مثل ماذا؟ - أمسك المدفع وأضرب.. أثأر.. أنتقم. - هل تظنين أن عملك هذا لا يرقى إلى مستوى الضرب بالمدفع؟ - كيف؟! - ليس المطلوب من كل منا أن يمسك بمدفع ويضرب، لو فعلنا هذا لما وجد الذين يحاربون على خط النار لقمتهم، بعض منا يجب أن يصنع رغيف العيش، والبعض لابد أن يصلح صنابير المياه، وكل منهم يرقى في أهميته إلى مستوى حامل المدفع، المهم أن يعمل عمله جيدا... إن الموضوع الذي كتبته يمكن أن يكون له أثر أمضى من طلقة مدفع في صدر العدو، إن موضوعك سيترجم ويرسل مع الصور إلى وكالات الأنباء الخارجية**"[3].

وكذلك الضابط "محمود" الذي خاطب بعض المدنيين العاملين في جزيرة "شدوان" موجها إياهم إلى الدور المهم الذي يجب أن يقوموا به في هذا المجال قائلاً: "**نحن على الجبهة لا نملك إلا حياتنا ونحن نقدمها بيسر، لا نحاول لحظة أن نفكر في أن لها قيمة، ولكن الذين وراءنا يملكون الكثير؛**

---

(١) العمر لحظة: ص٢٨.

(٢) نفسه، ص٩.

(٣) نفسه، ص٣٠٣.

**يملكون الجهد الذي يجب أن يبذلوه في كل ضربة فأس في مزرعة، وفي كل دورة ترس في ماكينة، وفي كل سطر يقرؤه تلميذ في مدرسة، وفي كل مشرط في يد الطبيب، وفي كل خط يرسمه مهندس، وكلمة يطلقها مدرس، الذين وراءنا يملكون بجهدهم وانضباطهم أن يلموا جرح "مصر" النازف، وأن يساندونا لكي نفرض على العدو إرادة "مصر"، من أجل الحرية والكرامة والحياة الآمنة"**[1].

كما يتضح الاختلاف بين المكانين المدني والعسكري أيضا في **الطبيعة الفردية التي يتسم بها العمل المدني في مقابل الطبيعة الجماعية للعمل في المكان العسكري**؛ وليس أدل على هذه النظرة الجماعية للعمل العسكري من الشاهد التالي الذي يدور خلاله حوار بين الضابط "مراد" وقائده" حول إحدى المعارك الجانبية التي يرى "مراد" أنه قد خسر فيها أكثر مما كسب، ولكن القائد كان له رأي آخر: "**- ضباطك بخير، و"عسران" سيوضع في سجل الشهداء الخالدين، ونحن قد انتصرنا. وأجاب "مراد" في عصبية وحدة: - نحن؟ من نحن؟ الذين ركبوا الدبابات وساروا كأنهم في نزهة؟! وحاول قائد الآلاي أن يخفي انفعاله وأجابه في هدوء: - نحن جميعا؛ آلاي الدبابات الذي نعمل فيه كلنا، من أقل عسكري إلى أكبر ضابط، إن انتصار أحدنا انتصار للآخرين، لقد انتصر الآلاي، وعندما ينتصر الآلاي نكون كلنا قد انتصرنا، وتكون أنت قد انتصرت. - أنا لم أنتصر، لقد كنت كبش الفداء، لقد دفعت كتيبتي إلى الفناء، ودفعتنا إلى الانتحار. - أنت الآن متعَب، ويجب أن تستريح وتريح أعصابك، وعندما تهدأ ستعرف أنك انتصرت، وسيذكر الناس أنك أديت واجبك"**[2]، وهو ما أيده زميله الضابط "محمود" - أيضا - حيث عاتبه حينما خاطبه قائلاً: "**- إني لم أستردها أنا. - من الذي استردها إذن؟ - الكتيبة الأخرى، لقد كنت مخاب قط؛ احترقتُ أنا وأكلتها هي! - هي أو أنت واحد؛ المهم أن التبة استُردت وأنكم انتصرتم... أنت تريد انتصارا في قتال الغاب؛ تريد انتصارا خاصا، لا انتصارا للمجموعة التي تحارب فيها، إن هزيمتك قد تكون جزءا من الانتصار العام، فلا تكن أنانيا"**[3].

أما العمل في المكان المدني فهو عمل فردي في الغالب يسعى كل فرد من خلاله إلى تحقيق مجده الخاص؛ ففي المجلة - على سبيل المثال - يأتي هذا الشاهد الدال على فردية العمل المدني: "**اندفع أحد المحررين من خارج الغرفة يصيح غاضبا: - هذه مؤامرة! - وتساءل البعض في دهشة: - ماذا حدث؟! - اسم "عبد العزيز رزق" كتبه الخطاط، واسمي مجموع ببنط (١٢). ورد سكرتير التحرير في برود: - لم يكن الخطاط موجودا. - المقال عندكم من بدري لماذا لم تطلب من الخطاط أن يجهز له العنوان؟ - لم يكن مفروضا أن ينزل هذا العدد. - ولكنه كان موجودا في الماكيت. - فعلاً كان موجودا. - إذًا لماذا لم يجهز؟ - لأنه تأجل للعدد القادم. - لماذا؟ - لكي يفسح مجالاً للتحقيق العسكري. - وماذا حدث؟ - تأخر التصديق على التحقيق العسكري فطلب نائب رئيس التحرير إنزال موضوعك في آخر لحظة. وصاح المحرر: - هذه فوضى، أنا عارف أن هناك مؤامرة ضدي"**[4].

---

(١) العمر لحظة: ص٢٤٧.

(٢) طريق العودة: ص١٤١، ١٤٢.

(٣) نفسه، ص١٤٩.

(٤) العمر لحظة: ص٣٠٣، ٣٠٤.

ومن مظاهر الاختلاف - أيضا - **مقياس النظر (وظيفيا وماديا) إلى كل من العمل المدني والعمل العسكري**؛ فالعمل العسكري هو - في الغالب - عمل طارد ليس به من الميزات ما يدفع إلى الالتحاق به، بل ينظر إليه كأحد الوظائف الدنيا التي تقلل من شأن صاحبها؛ لذا كان من البدهي - من وجهة نظر والد "عايدة" - أن يصف أحد أقربائه من العسكريين - وهو الضابط "أحمد" - حينما تقدم لخطبة ابنته بقوله: "**ليس هناك وجه للمقارنة بينه وبين ابن "زكي" باشا؛ فلا مستقبل له إلا ذلك الترقي المحدود، ولا دخل له إلا ذلك الراتب الثابت، ولا شيء يرجى منه قط، هل تريدين أن تقضي عمرها زوجة "صاغ" أو "بكباشي" وتظل تعدو وراءه من العريش لـ"مرسى مطروح" لـ"منقباد"؟! إني أدرى بمعيشة الضباط**"[1]، بل إن "عايدة" نفسها على حبها له تقول عن وظيفته العسكرية في حديثها إلى نفسها: "**بدا لي مستقبله في الجيش باهتًا مظلما ليس به مجال لنبوغ ولا عبقرية**"[2].

هذا بخلاف كثير من مجالات العمل المدني التي ينال فيها العاملون كثيرا من الميزات؛ سواء من الناحية المادية أو من ناحية الوجاهة الاجتماعية، فالعاملون بالمجلة - مثلاً - لا يفتأون يتحدثون عن العلاوات والأرباح السنوية، أما العسكريون فيفرد "السباعي" لمشاكلهم أكثر من نصف إحدى رواياته[3]، وتقول "نعمت" مقارنة بين نوعي العمل: "**لم يكن العمل مريحا، ولا كان به من الأعمال المجيدة ما يمكن أن يجذبها، وضاقت به في أول الأمر وندمت على تركها الصحافة بكل ما يحيط بها من بريق الشهرة ووهم السلطان**"[4].

وأخيرا فإن من أبرز نقاط الاختلاف بين المكانين المدني والعسكري؛ **الفرق بين مظاهر كل منهما وتأثيرهما في نفس الرائي لهما**، ويظهر ذلك الاختلاف في الشاهد التالي الذي يحمل مفارقة من خلال التعاقب بين المكانين في عيني شخصية واحدة؛ "**أخذ القطار يقترب من وقفته الأخيرة في محطة "العريش"، وبدا البحر ممتدا على اليسار في زرقة رائعة تتخلل أشجار النخيل الممتدة على طول الشاطئ. وأحس "إبراهيم" بشيء من الانتعاش من زرقة البحر ونسماته الرطبة، ومن**

---

(١) إني راحلة: ص١٦٨.

(٢) نفسه، ص٦٧.

(٣) انظر: العمر لحظة، ص٢٩- ٢٣٣، وهي تستعرض خلال هذه الصفحات مشكلات عدد من العسكريين المرابطين على الجبهة من خلال الحوارات التي تدور بينهم وبين "نعمت" ومن خلال زياراتها لاستطلاع تلك المشكلات في الأماكن التي تعيش بها أسرهم، وينحصر معظمها في الفقر والعوز للسكن أو توفير العمل لمن يعول الأسرة.

(٤) العمر لحظة: ص٢٩.

خضرة النخيل التي تقطع الرمال الصفراء المترامية على طول الطريق، وداخل نفسه إحساس المنتهي إلى رحلة استجمام بعد طول مشقة وجهد، وشعر كأنه مقبل على مصيف هادئ وناء، حتى توقف القطار في المحطة ولاح لعينيه مظهرها العسكري، وحجب اللون الكاكي الذي بدا في الأبنية المحيطة وفي العربات البيك أب ولوريات النقل الرابضة على الرصيف وفي ثياب الجند الذين يملؤون ساحتها وينتشرون حولها.. حجب الكاكي في كل مظاهر العسكرية الغالبة ما سبق أن لاح لعينيه من زرقة البحر وخضرة النخيل، ودفع في نفسه إحساسا جديدا لأول مرة بأنه لم يهرب تماما من المتاعب، وأن نقله من "القاهرة" إلى "العريش" لا يمكن أن يكون كما أُدخل في روعه عملية استجمام خالصة"[١].

(١) طريق العودة: ص٢٤.



# المبحث الأول

## سمات "المكان العسكريّ" في روايات "السباعيّ"

إن أبرز ما يميز وصف "السباعي" ومعالجته للمكان العسكري في رواياته هو واقعيته ودقته؛ تلك الواقعية التي نبعت من معايشته الطويلة لهذه الأمكنة؛ سواء خلال فترة تدريبه وعمله كجندي وقائد بوحدات الجيش المصري؛ حيث إن "**نشأته الأولى وبداية حياته الدراسية وحياته العملية انتظمتها الحياة العسكرية؛ إما طالبا في الكلية الحربية أو ضابطًا بين صفوف الفرسان في الجيش**"[1]، أو خلال فترة عمله كمدرس في الكلية الحربية؛ حيث تسنّى له خلالها رؤية الجنود والضباط من منظور آخر وهو المنظور التعليمي (معلم/ طالب)؛ هذا التدرج الذي جعل تجربته أكثر ثراء وواقعية.

أما أهم ما يجمع سمات الأمكنة العسكرية في روايات "السباعي" فهو افتقارها في مجملها لسمات ومظاهر المكان الرحمي الأمومي، وانضواؤها - بصورة واضحة وحادة - تحت تصنيف المكان السلطوي الأبوي؛ الذي "**هو مثلها فضاء دائري هرمي متغطرس، لا مكان فيه للحوار والتساوي والتسامح والاختلاف**"[2]؛ فالاختلاف في الرأي بها يعد نوعا من أنواع التمرد والعصيان اللذين يوجبان المحاكمة والعقاب، كما يظهر انضواؤها ذلك في اتصافها بـ"**صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله، وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات، وتعسفه الذي يبدو كأنه طابع قدري**"[3]! فالكلمة العليا فيه - حتى وإن كانت خاطئة - للرتبة الأكثر قدما.

كما ينضوي "المكان العسكري" - بتبعية الانتماء للمكان الأبوي السلطوي - تحت نوعية "**المكان المغلق الإجباري الذي لا يستطيع النازل فيه أن يحدد مدة بقائه أو المكان المخصص لإقامته ضمن المكان العام**"[4]، ويرجع ذلك إلى الأسلوب الذي تتبعه القوات المسلحة بصفة عامة مع الملتحقين بها (ساكنيها)؛ والذي يعتمد على "**الانقطاع المفاجئ والحاسم عن الحياة المدنية والدخول سريعا في حياة ذات نظام صارم**"[5].

---

(١) يوسف السباعي.. فارس الرومانسية والواقعية: مرجع سابق، ص١٦.

(٢) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة، مرجع سابق، ص١٩٤.

(٣) جماليات المكان في الرواية العربية: مرجع سابق، ص١٣.

(٤) المكان في الرواية البحرينية.. دراسة نقدية: مرجع سابق، ص٢٠٩.

(٥) فؤاد الآغا: علم الاجتماع العسكري، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص١٢٠.

وينطبق الحديث السابق بصفة عامة على جميع الأماكن التي تنضوي تحت "المكان العسكري" في روايات "السباعي"؛ باستثناء بعض مواقف متناثرة وردت في صورة شذوذ عن القاعدة، كما ستوضحه الدراسة في موضعه.

وانطلاقًا من التوطئة السابقة ومن استقراء شواهد "المكان العسكري" في روايات "السباعي" يمكن تفصيل أهم سمات "المكان العسكري" لديه في عنصرين أساسيين؛ **الأول:** سمات خاصة بالمكان نفسه، **والثاني:** سمات خاصة بالحياة فيه (الفضاء)؛ وهو ما ستعرضه الدراسة بالتفصيل في الصفحات التالية.

**أولاً: سمات المكان العسكري:-**

**١. الافتقار لخصائص السكن:**

إن أول ما يلفت النظر في "المكان العسكري" عند "السباعي" هو افتقاره الواضح للخصائص الأولية والأساسية للمسكن الطبيعي؛ فـ"**المسكن لن يكون مسكنًا إلا أن تأنس إليه وتسكن وترتاح، وتشعر فيه بأنك تملك شيئًا ولك أن تحمله بصماتك ولك أن تشكله وتهيأه على النحو الذي تراه**"[١]، أما المسكن في المكان العسكري فهو: "**مكان غفل، لا علامات فيه تشد أهله إليه... وكل ما للعامل فيه أن يقضي حاجته إلى النوم والأكل بقدر ما يسمح له به هذا السعير القاسي**"[٢].

فإذا ما أضفنا إلى ذلك (الافتقار للسكن في المكان العسكري) أن الإنسان العسكري بطبيعة عمله يقضي جل وقته بين ربوع ذلك المكان وفي أنحائه؛ تبين لنا مدى المعاناة التي يقاسيها جراء ذلك الافتقار؛ فها هو مقدم الصاعقة "محمود عبد ا " يقول في مرارة وضيق: "**أنا أُمضي في الميدان ثلاثة أرباع وقتي**"[٣]!

أما أول سمات افتقار المكان العسكري لخصائص المسكن الطبيعي والتي نلحظها عند "السباعي" فهو أنه في الغالب مكان ضيق يبعث على الضيق والاستيحاش ولا يحتوي على ما يمكن أن يسر الناظر فضلاً عن المقيم به؛ يقول "السباعي" عن المقدم "محمود مراد": "**تمطى "مراد" في فراشه السفري داخل الكشك الصاج مادا ساقيه حتى حافة الفراش وذراعيه حتى ارتطمت إحدى كفيه بجدار الكشك البارد والأخرى بحافة المنضدة السفري، وتقلصت عضلات وجهه في تثاؤب شديد دفع فكه السفلي حتى كاد يلامس عنقه... وفتح عينيه نصف فتحة فوقع بصره من خلال رموشه المبللة بدموع التثاؤب على السقف الأسود المعرج... وألقى نظرة عابرة على محتويات الكشك ثم أغلق عينيه مرة أخرى كأنما قد استخسر فيه النظرة**"[٤]!

والإنسان العسكري لديه إدراك ووعي واضح بهذه الإشكالية؛ وهذا ما يعمق إحساسه بها ويضاعف تأثيرها عليه ومعاناته منها، يتضح هذا الوعي في شخصية "محمود مراد" في هذا النص ذي الإيحاءات الواضحة: "**قبع "مراد" وسط عربتين شد بينهما مشمع يقيه لسع الصقيع وعصف الريح، وبدا المكان أشبه بالجحر الضيق أو القبو الموحش، ولم تفلح محاولات المراسلة في سد منافذ الريح فأخذت تصفر من أسفل العربات وتنفخ من وصلات المشمع. وجلس "مراد" على الأرض فوق صندوق ذخيرة فارغ وقد ارتدى أفرأول كاكي مبطنًا بالفرو كان قد حصل عليه من مخلفات الطيران البريطاني، ورفع ياقته حتى حجبت أذنيه وصدغيه، ولف حول رأسه وعينيه كوفية كاكية، وتكور في**

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٤٩.

(٢) نفسه.

(٣) العمر لحظة: ص٣٤.

(٤) طريق العودة: ص٢٣٤، ٢٣٥.

**جلسته ضاما ركبتيه بذراعيه إلى صدره، وقد أخذ يلوك آخر لقمة من ساندوتش البلوبيف الذي بلعه برشفات من علبة البيرة الملقاة بين قدميه. وعلى ضوء الفانوس (الهاريكين) المترافص بدا "محسن" وقد اتخذ مجلسه منكمشًا فوق صفيحة بنزين فارغة... وتملكه ضيق بحقارة الجلسة، ونظر إلى قائده القاعد القرفصاء على صندوق الذخيرة يلوك اللقمة في استرخاء بين شدقيه، وقد ألقيت أمام قدميه علبة البيرة الفارغة، وتذكر قيادات المعارك وما كان يتصورها عليه؛ الخرائط المنشورة، وإشارات اللاسلكي، والأوامر المتتالية، والحركة الدائبة، وبدت له قيادته أشبه بمأوى لشحاذين منها بمقر القيادات، ووصل إلى سمعه دوي بعيد، فتمنى لو أنه انطلق بسريته وسط الدوي وبين النيران، بدلاً من الانكماش في هذا الجحر الموحش بجوه المقبض وحقارته المذلة**"[(١)].

والسمة الثانية هي افتقار المكان العسكري لمظاهر ووسائل الراحة والاسترخاء المتوفرة في المسكن الطبيعي؛ لذا فإننا كثيرا ما نجد الشخصية العسكرية عند "السباعي" في افتقار ملحوظ إلى الراحة والاسترخاء؛ فـ"محمود" الراقد في الخندق "**أحس أنه على استعداد لأن يدفع عشر سنين من عمره الذاهب هباء من أجل رقدة مريحة.. من أجل إغفاءة**"[(٢)]! أما "مراد" فهو يخاطب بواب إحدى العمارات - التي يتردد عليها وتحوي شققًا للإيجار - في شبه توسل فيقول له:

"**- أريد أن أنام يا عم "محمد"، لقد مضى علي يومان بلا نوم، فاهم؟... ودخل "مراد" مترنحا وعيناه شبه مغمضتين، واستمرت العجوز في ترحيبها... وقاطعها "مراد" بقوله: - أين الفراش يا مدام؟ إني لا أريد أن أطل على شيء، أريد فقط أن أنام. واجتاز "مراد" باب الحجرة ووقعت عيناه على الفراش، وبعد دقيقة واحدة كان ملقى عليه يغط في نومه، تاركًا العجوز تحدث نفسها**"[(٣)]!

وتُرجع الدراسة ذلك الافتقار إلى سببين:

**أولهما:** هو افتقار المكان العسكري إلى أوليات وسائل الراحة الطبيعية وأولها الفراش المريح؛ الذي يأتي في بعض الأحيان مفتقدًا بصورة كاملة، وفي أحيان أخرى يكون متوفرا ولكن بصورة منقوصة لا تكاد تفي بأبسط فوائده، يقول "السباعي" عن أحد الضباط: "**وقفت به العربة أمام الكشك الصاج الذي يعتبر المأوى الوحيد في الموقع الذي ترابط فيه كتيبته**"[(٤)]، وعليه يصبح النوم في بعض الأحيان هو أقصى ما يمكن أن يحلم به العسكري: "**يقف "علي" أمام البندقية وهو يدخل حبل التنظيف ويخرجه المرة بعد المرة، وقد بات أقصى أحلامه رقدة واسترخاء، لا على الفراش؛ لأن الفراش أضحى متعذرا، بل على المشمع أو الأرض**"[(٥)]. ويتعرض "السباعي" لتلك القضية بصورة أكثر وضوحا في مقارنة طريفة أجراها في عقل "علي" بين "المدرسة" و"المناورة"؛ حيث "**رحل**

---

(١) طريق العودة: ص٢٤٣، ٢٤٤.

(٢) العمر لحظة: ص٢٧٠.

(٣) طريق العودة: ص١٥٨- ١٦٠.

(٤) نفسه، ص١١٥.

(٥) رد قلبي: ص٢٠٩.

**"علي" مع الطلبة إلى "منفباد"، وكان يعتقد أنه ليس هناك أشق من حياة المدرسة حتى باشر حياة المناورة. كان في المدرسة يضيق ذرعا بتسوية الفراش، أما في المناورة فلم يجد الفراش الذي يضيق ذرعا بتسويته! إذ كان عليه أن يرقد مع بقية الصنف داخل خيمة صغيرة (طرز اسبتاليه) ترص فيها المشمعات على الأرض، وتفرش فوقها البطاطين، أما الوسادة فقد كان أمرها متروكًا لابتكار النائم؛ فإما أن يستعمل ذراعه تحت رأسه، وإما أن يطوي تحتها بضعة ملابس تستقر عليها"**[1].

وفي صورة أخرى في وصف إحدى الحملات العسكرية يقول: **"كان على الجنود والضباط أن يناموا في العراء بجوار عرباتهم بالذخائر والأسلحة وتعيينات الطوارئ، ولم تسمح حملة الآلاي الخفيفة بأن تحمل في ذلك الطريق الطويل إلا بعدد محدود جدا من الخيام وزع على رياسة الآلاي والكتيبتين، واستعمل معظمه للمطابخ والميسات، وكان نصيب البلوكات الثلاثة الأمامية خيمة من طراز مستشفى وتزاك مربع صغير لا تزيد مساحته على متر، وكان على الضباط الثلاثة أن يتقاسموها سويا، وقنع "علي" بالتزاك رغم انعدام فائدته رغبة منه في الخلوة والاستقلال بنفسه، واقتسم الضابطان الآخران الخيمة بعد أن نصباها في مكان متوسط بين بلوكيهما. واستقر "علي" أخيرا في مكمنه وأحس لأول مرة بنوع من السكينة النسبية بعد بضعة أيام من العمل الشاق والجهد المتواصل... ورقد على فراشه السفري الذي وضع نصفه في التزاك وبرز نصفه الآخر في العراء، ولم يكن للتزاك في الواقع أية فائدة عملية؛ إذ كان لا يزيد على أربعة جدران من القماش بلا سقف، ولا يكاد يتسع إلا لواقف أو جالس... رقد "علي" على فراش المشمع ذي السيقان الخشبية الخفيفة المتقاطعة، وقد ضم نصفه الأعلى الجدران الثلاثة الضيقة... وأحس "علي" ببعض الانقباض والحر بين الجدران الضيقة"**[2].

<u>وثاني وسائل الراحة المفتقدة هو الحمام النظيف</u>؛ فـ"علي" :**"كان يضيق في المدرسة ببعد الحمام عن عنبر النوم واضطراره إلى الخروج ليلاً في الطرقة المكشوفة والتعرض للهواء، أما في المناورة فلم يجد طرقة يضيق بها! إذ كان عليه أن يقطع كل المعسكر في العراء للوصول إلى الحمامات، وكانت الحمامات نفسها مكشوفة لا تعدو دروة من الصاج بلا سقف، أما دورات المياه فكانت دورات من قماش الخيام يدعونها بالتزاك"**[3].

وفي صورة أخرى أكثر غرابة وأشد إيلاما يقول: **"تفرق الجنود والعربات في الفلاة دون أن تتوافر لديهم وسائل الراحة أو الترفيه؛ كانت المياه تُنقل من الواحات في عربات بكميات محدودة، وكان الاستحمام متعذرا؛ فإن وجدت مياهه لم يوجد مكانه! وإن وجد مكانه عصفت به الأعاصير الرملية فوضعت على الأجساد من الرمال والأتربة أكثر مما أزالته عنها المياه!"**[4].

---

(١) رد قلبي: ص٢٠٦.

(٢) نفسه، ص٤٥٤، ٤٥٥.

(٣) نفسه، ص٢٠٦.

(٤) نفسه، ص٤٥٧.

**وثانيهما:** أن جو المكان العسكري في حد ذاته هو جو عمل في غالب الأوقات، لا يكاد يتخلله ما يبعث على الراحة أو يسمح بالاستجمام؛ وأسوأ مساوئه أنه يجعل ساكنيه بصفة دائمة على أُهبة الاستعداد و"**في حالة ترقب لا في حالة استقرار**"[(١)]، كما يضعهم في بؤرة الملاحظة الدائمة والتدقيق المستمر؛ فالعسكري عند الذهاب إلى النوم: "**يلقي بنفسه في إعياء على الفراش الضيق الكامن في ركن عنبر الصنف الرابع بعد عودته من الحمام وهو يعدو في الطرقة؛ خشية أن تمسك بتلابيبه "نوبة رجوع" قبل أن يعود إلى العنبر**"[(٢)]! وعند الاستيقاظ: "**يهب العنبر في صحوة عنيفة، كأن نافخ البوري في "نوبة صحيان" لا يصدر منه ألحان موقظة، بل يصدر منه عواصف وأعاصير تعصف بكل ساكن وتثير كل راقد! ويبدأ الاندفاع مع بقية الريش في مهب العاصفة - عاصفة الصحيان - بالوقوف في صف أمام الأومباشي حكمدار العنبر، ويتبادل كل منهم سرد جملة لم يكن يدري معناها ولا الغرض منها؛ وهي: "تمام يا فندم مستجد"، ثم يبدأ ترتيب الفراش والحلاقة والتشطيف واللبس وسلسلة التفتيشات التي تنتهي إلى الطابور أو زفة الطبول**"[(٣)].

ولا يقف الأمر عند هذا الحد أيضا فحتى أثناء النوم نفسه من المتوقع أن يهاجم العسكري لأي سبب وفي أية لحظة؛ "**سمع وقع أقدام تقترب، فأرهف "علي" أذنه ثم صاح بصوت حاد: - قف! من أنت؟ وأجابه من الظلمات صوت يصيح: - ضابط نوبتجي. وصرخ "علي" بأعلى صوت: - ضابط نوبتجي... دورية سلاح. وأيقظت صرخته المدوية أفراد الدورية، وهب حكمدارهم يصيح وهو نصف نائم: - اصحى الدورية، اجمع سريع. واندفع يهرول مع بقية أفراد الدورية إلى العارضة الخشبية الصغيرة في مقدمة الخيمة التي وضع عليها سلاح الدورية، وأخذ كل سلاحه وهو يحاول إصلاح ملابسه قدر ما تسمح به هرولته وتفكيره المشتت بين غيبوبة النوم وشرود الفراغ**"[(٤)]، ومثل هذا المكان لا يكون بيتًا ولا سكنًا أبدا؛ فـ"**البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء**"[(٥)].

أما الطوابير وهي واحدة من أهم مظاهر الحياة العسكرية؛ فهي الأخرى أحد أبرز مصادر (وأحيانًا وسائل) المعاناة لدي العسكريين؛ يقول "السباعي" في وصف دقيق ومطول لأحد الطوابير: "**يبدأ من السابعة، عندما يصطفون وبرودة الصباح تلسع أطرافهم وتنفذ إلى عظامهم دون أن تفلح الفانلة الصوفية (فانلة ضرب النار) ولا القميص الصوفي السرج في صد غائلتها. وكان الطابور يبدأ سيره وقد شدوا البَل على أكتافهم وملؤوا الكفف بالجباخانة الفشنك، وعلقوا البندقية بالقايش على أكتافهم... وأخذوا يدقون الأرض بكعوب أحذيتهم الحديدية، وأخذت الزمازم وشنطة الجراية تحدث خشونة باحتكاكها وجرجرتها... ويظل الطابور يضرب في بطن الأرض؛ يسير ويسير، دون أن يدري السائر شيئًا... وتأخذ الشمس في الصعود ويبدأ الجو في التغير، وتتحول البرودة الشديدة التي كانت تجمد الأطراف**

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٥٣.

(٢) رد قلبي: ص١٤٢.

(٣) نفسه، ص١٤٣.

(٤) نفسه، ص٢١٣.

(٥) جماليات المكان: مرجع سابق، ص٣٧.

**إلى حرارة قاسية تلهب الأجساد، وتصبح الأصواف - التي كان البرد يبديها خفيفة لا تصد ريحا ولا تقاوم صقيعا - عبئًا ثقيلاً ترزح تحته الأبدان ويتصبب من أسفله سيل من العرق. والطابور يسير ويسير... ويعود الطابور... ليقطع الشوط الذي قطعه في الذهاب والصوف يخز أجسادهم كالإبر، والرمل والثرى قد حط على رؤوسهم وملأ أفواههم... والتعب يهون إذا ما انتهى إلى استلقاء أو استرخاء، ولكن تعب الطابور كان ينتهي بشر منه؛ وهو تفتيش السلاح. وفي المدرسة كان "علي" يضيق ببندقيته وبساختها وهي قابعة على السلاحليك؛ فكيف بها الآن وقد أُلقيت في الثرى وغُمرت في الرمال وأوثت ماسورتها بوساخة الفشنك؟! كان الطابور يعود بعد أن انتهى من الهجوم على العدو للهجوم على المطبخ؛ لا للطعام، بل لأخذ جرادل الماء الساخن لتمريره في مواسير البنادق حتى تكون عملية التنظيف تامة كاملة"**[1].

وتلي "نوبةُ الخدمة" الطوابير في حصة المعاناة اليومية للشخصية العسكرية؛ "**في الساعة الثانية بدأت الخدمة الثانية، وكان يحس بجسده منهكًا والقالشين يضغط على ساقيه والحذاء يثقل قدميه... ودار حول الخيمة وهو يحس برهبة وسط السكون الشامل، ولفحت ريح الليل الباردة وجهه ولسعت أنفه، وتسللت من ثنايا المعطف والزنط لتسري في حنايا جسده وتتخلل رأسه. ومد يده فضم المعطف وكبس الزنط... وكان قد اقترب في لفته حول سور المعسكر من ناحية الخيمة وسمع صوت "سليمان" يناديه: - "علي". وأجابه "علي" مناديا: - "سليمان". - كيف الحال؟ - تكاد أطرافي تسقط من البرد، ويكاد عظمي يسحق من طرق الريح. - لم لا تمشي؟ - لقد لففت حول الخيمة ما يقرب من مائة مرة حتى دخت"**[2]!

وعلى الرغم مما تحمله "نوبات الخدمة" تلك من معاناة للعسكريين إلا أنهم لا يعدمون وسائل لإنهاء تلك النوبات بأقل قدر من المعاناة؛ كأن يقوموا بتمضية الوقت في التحاور حول أمور تهمهم أو في شؤون السياسة؛ كما فعل "علي" و"سليمان" في نوبة خدمتهما؛ حيث "**اقترب "سليمان" من "علي" حتى أضحى منه على قيد خطوات وعاود الحديث قائلاً: - ألم تسمع شيئًا عن النتيجة؟ - وأنى لي؟ ألم تسمع أنت؟ - سمعت، ولكن أغلب ظني أنها كلها شائعات. - يقولون: إن المفتش العام سيزور المعسكر غدا لرؤية طلبة القسم النهائي الذين سيتخرجون ضباطًا، وأغلب ظني أن النتيجة لا بد أن تكون قد عرفت. - طبعا عرفت، لقد انتهى كل شيء وهي موجودة لدى كبير المعلمين، والقسم النهائي سيرجع بعد المناورة مباشرة. - ولكن علام هذه العجلة؟ - نحن مقبلون على أحداث كثيرة؛ فإن "إنجلترا" قلقة من ناحية "إيطاليا" و"ألمانيا"، وغزو "إيطاليا" للحبشة وقوتها في البحر الأبيض يجعل "إنجلترا" متلهفة على استقرار في "مصر" وعلى ضمان أكبر مساعدة لها في حالة حدوث حرب بينها وبين دول المحور"**[3].

---

(١) رد قلبي: ص٢٠٧- ٢٠٩.

(٢) نفسه، ص٢١٠.

(٣) نفسه، ص٢١٠، ٢١١.

ويمثل النظام العسكري اليومي والأعمال الروتينية التي تقوم بها الشخصية العسكرية هي الأخرى نوعا من أنواع المعاناة، ويعرض "السباعي" من خلال الشاهد التالي صورة ليوم من العمل في المكان العسكري مستغلاً شخصية "علي": "**كان يستيقظ في الخامسة أو الخامسة والنصف كعادته في المدرسة، ليكون في الإسطبل في السادسة أو السادسة والنصف، حيث يجد "إبراهيم" أفندي في انتظاره يغدو ويروح بين الخيل والعساكر كأنما قضى ليلته في الإسطبل، فإذا انتهى الطابور لا يستطيع العودة لإراحة جسده قبل أن يقف على حوض السقيا حتى تنتهي الخيول من الشرب، ولا بد له أن يشترك مع العساكر والضباط في الصفير لها حتى تنعم بشربة هنيئة مريئة... وعندما ينتهي السقي والعليق يعود إلى الميس لتناول الإفطار، أو يكتفي بشطير فول أو الطعمية من الكانتين ويطفئ حرقته بكوب من شراب المانجة إذا تعذر الذهاب إلى الميس، ثم يواصل بعد ذلك طابور السواري الثاني وهو طابور تعليم سيف ومزراق. ويبدأ بعد ذلك الطومار ثم التفتيش على الخيل والإسطبلات ثم سقيا وعليق الظهر، ثم أعمال المكاتب التي لا تنتهي إلا وقد حلت الثانية ظهرا. ولا يكاد ينتهي من الغداء حتى يحل موعد طابور بعد الظهر، وعند انتهاء الطابور يشعر "علي" أن قدميه لم تعودا تقويان على حمله**"[1]!

ولا تقف المعاناة عند حد الأمور الروتينية اليومية فقط؛ بل إن هناك مجالاً متسعا للمفاجآت غير السارة؛ "**فجأة وقبل أن يضع الجاكتة على جسده انطلق صوت البروجي يدوي، وذُهل "علي" ونظر إلى الساعة في يده فوجدها ما زالت الخامسة وخمس دقائق، وموعد نوبة طابور التمام والهتاف هو الخامسة والنصف، وهز الساعة وأدار مسمار الملء لعلها واقفة، ونظر إلى بقية الرفاق فوجدهم ما زالوا يتسكعون في ارتداء ملابسهم وقد بدت عليهم الدهشة، واندفع الأومباشي "بكر" بالفانلة والسروال إلى الطرقة مطلاً برأسه، فوجد البروجي "حباص" قد وقف بالبنطلون والفانلة وأخذ ينفخ في البروجي وقد احمر وجهه وانتفخت أوداجه. وصاح الأومباشي "بكر" بالبروجي: - "حباص"! ما هذا؟! أجننت؟! ما زال باقيا على التمام نصف ساعة؟ ولكن "حباص" استمر في النفخ، وانطلقت "نوبة الجمع" تتجاوب أصداؤها في أنحاء المدرسة محدثة بانطلاقها المفاجئ نوبةً من الذعر والدهشة، واندفع الطلبة من الحمامات والعنابر والطرقات أشباه عرايا متسائلين عما حدث! وقبل أن ينتهي البروجي من نوبته اندفع أركان حرب المدرسة من الطرقة السفلى إلى الفناء، ورفع عقيرته بالصياح: - باشجاويش اجمع الطلبة كما هم عندك في الطرقة. واندفع الباشجاويش يردد صيحة أركان الحرب: - اجمع الطلبة كما هم بسرعة**"[2].

وبالإضافة إلى جميع ما سبق من مظاهر الافتقار لوسائل الراحة في المكان العسكري فهو أيضا منبع نظرية العقاب والتكدير؛ بحيث لا تكاد شخصية واحدة من شخصيات "السباعي" العسكرية تنجو من الحصول على عقاب - أو (أورنيك ذنب) وفقًا للقاموس اللغوي العسكري - لأي سبب وبأي تبرير؛ فـ"علي" يخاطب "إنجي" عن نفسه قائلاً: "**- عوقبت بالحبس يوم الخميس لأن البندقية لم تكن نظيفة... - أكل شيء عندكم بالعقاب؟! وضحك "علي" قائلاً: - كل شيء؛ لقد عوقبت مرة لأني أسير! - وماذا يجب عليك أن تفعل؟ أعدو، إن السير عندنا لا يسمح به، يجب أن نعدو دائما حتى عندما ننتقل من الفراش إلى الدولاب**"[3]!

---

(١) رد قلبي: ص٣٦٠، ٣٦١.

(٢) نفسه، ص١٨٨.

(٣) نفسه، ص١٦٤.

**٢. الافتقار للترتيب والنظافة:**

رغم ما يلازم مظاهر الحياة العسكرية من نظامية وترتيب ونظافة في الغالب، والناتجة عن الاهتمام بالتفتيش والرقابة على مثل هذه الأمور، إلا أنه غالبا ما تفتقر الأماكن العسكرية لتلك الصفات؛ باعتبارها إحدى الأماكن التي يمكن وصفها بـ"الذكورية"، والتي قوامها الخلو من مظاهر الجمال والافتقار للمسة النسائية الحيوية في الترتيب والنظافة؛ فمن الشائع المسلم به أن "**مكان المرأة عادة ما يكشف لنا عن مهارة الترتيب والتنظيم والذوق؛ باعتبارها من مميزات أمكنة النساء**"[(١)]، فـ"**ربة البيت توقظ قطع الأثاث من نومها**"[(٢)]! وأما "**الرجل عندما يسهم في بناء جماليات البيت أو الحجرة فإنه يقدم القبح بعينه**"[(٣)]!

يقول الشاويش "صلاح" مخاطبا النقيب "نعمت" حينما قررت الذهاب معه لزيارة موقعهم: "**- أرجو ألا يكون الأولاد قد عبثوا بما فيه حتى يبدوا مرتبا. وصاح "صلاح" مناديا الجنود داخل الموقع محاولاً أن يمنح صوته لهجة السلطة التي تمنحها له الأشرطة الثلاثة المعلقة على ذراعيه: - "صبحي".. "عطوة".. وأقبل الجنديان يهرولان: - أفندم. ونظر "صلاح" إلى بقايا بصل وفتات خبز على مشمع فُرش على الأرض وقال مستنكرا: - قلت مائة مرة: لا أريد هذه الفوضى في الموقع. وصاح في لهجة صارمة: - نظف هذا... وعاد "صلاح" يستحث الجنديَين لإنهاء ترتيب الموقع بسرعة: - اعمل لك همة منك له، قلت مائة مرة: لا أريد هذا البوظان. ثم كسا لهجته نبرة الاحترام وهو يستطرد قائلاً: - سيادة النقيب يقول علينا إيه؟!**"[(٤)].

وفي وصفه لإحدى الدشم يظهر "السباعي" ما فيها من مظاهر التنافر وعدم الترتيب قائلاً: "**في ركن منها استقر جهاز لاسلكي، وبضعة صناديق خشبية تُستعمل ما بين مقاعد ومناضد ومخازن للأكل وللثياب، وفوق أحدها وضع وابور سبرتو وبعض علب صفيح، وفي الركن بدت بضعة مدافع رشاشة وصندوق للذخيرة**"[(٥)].

ومن مظاهر الافتقار للنظافة ما حدث في إحدى الدشم حينما أراد أحد العساكر أن يصنع الشاي لواحد من الضيوف في المشهد التالي، والذي يظهر خصوصية غير معتادة في هذا النطاق؛ فقد "**صب بعض الماء من الزمزمية في البراد الأسود، ثم رجها في داخله وقذف بها بعيدا، في الغالب لا يغسل البراد.. بل يستعمل التفل الباقي**"[(٦)]!

---

(١) المكان في الرواية البحرينية.. دراسة نقدية: مرجع سابق، ص١٧٣.

(٢) جماليات المكان: مرجع سابق، ص٨٣.

(٣) جماليات المكان في الرواية العربية: مرجع سابق، ص١٤٥.

(٤) العمر لحظة: ص٧٠.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه، ص٧١.

### ٣. الافتقار للمظاهر الجمالية:

يأتي المكان العسكري عند "السباعي" في غالب مفرداته مفتقدا للمظاهر الجمالية في أبنيته وهندسته، باعثًا على الانقباض والضيق؛ وربما يرجع ذلك إلى "**عراقة التقاليد والأعراف العسكرية التي تشكلت وترسخت مع الزمن؛ وهذا ما يجعل من القوات المسلحة في حالة من الجمود الشديد وعدم القابلية للتغيير**"[(١)] ويصدق ذلك في نطاق بناء الثكنات والوحدات الخاصة بها.

إن الضابط "إبراهيم"؛ وهو ضابط قد درس الهندسة المعمارية فكان "**بغريزته المعمارية شديد الإحساس بالمكان؛ أي مكان؛ ببنيانه، بجدرانه، بواجهته، بمدخله، بدهانه، وكان لكل ذلك تأثير عجيب في نفسه أكثر كثيرا مما قد يحس به الإنسان العادي، كان يدفع في نفسه راحة أو ضيقًا، طمأنينة أو قلقًا، كان أشبه بصاحب الأذن الموسيقية الذي تثيره النغمة النشاز ويهدئه اللحن الجيد**"[(٢)].. هذا الضابط يشبهها في مظهرها بالقبور! ولا يشعر بالراحة مطلقًا عند النظر إليها؛ "**أخذ ينظر إلى الثكنات العسكرية في ضيق؛ شيء ما لا بد أن يحدثه في هذه الثكنات الكئيبة المقبضة، شيء يكسبها بعض الجمال والرونق ويمنحها بعض النور، ليس مفروضا على الجنود أن يسكنوا في قبور ضخمة مظلمة سميكة الجدران، ليس مفروضا عليهم أن يحرموا نعمة الجمال والضوء. شيء جديد لا بد أن يدخل على هندسة البناء العسكري كما دخل على كل أنواع الأبنية في عالمنا المتحضر، فلم يقل أحد: إن هذا النوع المقبض من الأبنية ذات الأقبية والأعمدة السميكة المأخوذ عن أبنية ثكنات الإنجليز والمعروفة من القرون الوسطى قد أضحت فرضا لازما للعسكرية**"[(٣)].

غير أن رؤساء "إبراهيم" كان لهم رأي غير ذلك، فعندما يحاول "إبراهيم" إنزال وجهة نظره الجمالية إلى حيز التنفيذ لا يعدم ثورة عارمة منهم عليه وعلى خروجه على تقاليد الأبنية العسكرية؛ حيث "**أحس المسؤولون عن الأشغال العسكرية أن زمام الأبنية إن استمر في يد هذا الأحمق الصغير سيطيح بتقاليدهم؛ وكان عليهم أن يصدروا أمرا عسكريا يحتم عدم الخروج عن التصميمات الموروثة عن الأجداد والاكتفاء بالأقبية والأعمدة الضخمة، وكفى ا المهندسين شر المعمار!**"[(٤)].

ومن مجموعة المشاهد التي يراها "إبراهيم" من القطار يعقد مقارنة سريعة بين المكان الطبيعي والمكان العسكري تُظهر مدى الانقباض الذي يبعثه المكان العسكري في نفوس مشاهديه؛ "**أخذ القطار يقترب من وقفته الأخيرة في محطة "العريش"، وبدا البحر ممتدا على اليسار في زرقة رائعة تتخلل أشجار النخيل الممتدة على طول الشاطئ. وأحس "إبراهيم" بشيء من الانتعاش من زرقة البحر ونسماته الرطبة، ومن خضرة النخيل التي تقطع الرمال الصفراء المترامية على طول الطريق، وداخل نفسه**

---

(١) علم النفس العسكري: مرجع سابق، ص٤٠.

(٢) طريق العودة: ص٢٨.

(٣) نفسه، ص٦، ٧.

(٤) نفسه، ص٨.

**إحساس المنتهي إلى رحلة استجمام بعد طول مشقة وجهد، وشعر كأنه مقبل على مصيف هادئ وناء. حتى توقف القطار في المحطة ولاح لعينيه مظهرها العسكري، وحجب اللون الكاكي الذي بدا في الأبنية المحيطة، وفي العربات البيك أب ولوريات النقل الرابضة على الرصيف، وفي ثياب الجند الذين يملؤون ساحتها وينتشرون حولها.. حجب الكاكي في كل مظاهر العسكرية الغالبة ما سبق أن لاح لعينيه من زرقة البحر وخضرة النخيل، ودفع في نفسه إحساسا جديدا لأول مرة بأنه لم يهرب تماما من المتاعب، وأن نقله من "القاهرة" إلى "العريش" لا يمكن أن يكون - كما أدخل في روعه - عملية استجمام خالصة"**[(١)].

وعلى هذا المنوال يأتي دائما وصف المكان العسكري عند "السباعي"؛ سواء كان من الثكنات العسكرية الموجودة على الجبهة، أو كان من الأبنية الإدارية المخصصة للقيادات والإدارات؛ فبناء المدرسة الحربية - على سبيل المثال - بمظاهر القسوة البادية منه والمحيطة به قد يدفع في نفس الزائر الرغبة في الهرب؛ "**وقف أمام الباب الخشبي المنخفض الذي وضع أمامه مدفعان ضخمان علاهما الصدأ وعلقت على أحد جانبيه لافتة نحاسية كُتب عليها "المدرسة الحربية"... وأحس من هيبة المكان ومظاهر القسوة البادية في كل حجر من حجارته بيأس شديد، وود لو عاد أدراجه مسلما ساقيه للريح**"[(٢)].

وبالإضافة إلى ذلك فإن وصف "السباعي" للمكان العسكري دائما ما يأتي دالًا على بساطته الشديدة وقلة أثاثه وتواضعه؛ يقول "السباعي" في وصف أحدها: "**وصلت العربة إلى البطارية، واجتازت البوابة القائمة في سور السلك الشائك المحيط بمجموعة الخيام والمدفع، ووقفت أمام كوخ من الخشب والصاج قد دهن خارجه بالجير... وكان الكوخ منقسما إلى قسمين: قسم رصت به بعض الكراسي الأسيوطي والقش وطقطوقة صغيرة، والقسم الآخر قد توسطته منضدة نظمت عليها أدوات الطعام وبدا به باب صغير يفضي إلى المطبخ ودورة المياه الملحقة بالكوخ**"[(٣)]. وفي وصف مكان آخر يقول: "**كان الآلايان الميكانيكيان قد احتلا المنطقة الفراغ المنخفضة بين ثكنات الخيالة والطريق العام والتي شُيدت فيها الأبنية السويسي ذات الجدران المبنية من عروق الخشب والطوب الأحمر والسقف المنحدر المغطى بالمشمع**"[(٤)]. وفي وصف مكان ثالث يقول: "**أخذوا في الصعود إلى سلم جانبي حجري أكلت نعال الأقدام حروف حجارته فبدت مقوسة منحوتة من الوسط... وكانت الحجرة رحبة متسعة تتكون من قسمين يلتقيان بزاوية قائمة عند المدخل، وفُرشت الحجرتان بمقاعد ضخمة من النوع الأسيوطي؛ غامقة الخشب، بيضاء الفرش، ذات طقطوقة معدنية وضعت في فتحة مستديرة عند مسند اليد، وفي أركان الحجرة وضعت مقاعد خشبية صلبة الحشيات غير مريحة الجلسة... وفي وسط الحجرة صفت دكك خشبية أخذ طلبة المدرسة يصفون عليها القطيع المتدفق على الحجرة... لو كانت له إرادة... لترك كل هذا الحشد البغيض والبناء الموحش الرهيب**"[(٥)].

---

(١) طريق العودة: ص٢٤.

(٢) رد قلبي: ص٧٥.

(٣) نفسه، ص٣٩٢، ٣٩٣.

(٤) نفسه، ص٤٣٣، ٤٣٤.

(٥) نفسه، ص٨٢، ٨٣.

وتبرز هذه السمة - في كثير الأحيان - وكأنها لعنة مؤبدة مفروضة على المكان العسكري؛ ففي المرة الوحيدة التي ورد فيها ذكر الحديقة بإحدى الثكنات العسكرية فُرض عليها أن تُقتلع لحساب أحد الخنادق! "**ما زال هناك خندق لم يتم حفره وقد سألت اليوم عنه فأخبروني أنهم ينتظرون حتى يخلع مستأجر الحديقة بضعة أحواض خضار لم تنضج بعد. - ما شاء ا ! إذًا فعلينا أن نضحي بأرواح العساكر من أجل بضعة أحواض خضار، كان يجب عليكم فسخ العقد مع هذا الرجل حتى يخلي الحديقة. - إن المسألة لا تحتاج إلى فسخ عقد، غدا سأعطي أمرا لباشجاويش الإدارة لكي يأخذ بضعة عساكر ويتموا حفر الخنادق. - إتلاف الحديقة خسارة، طالما تسليت في نوبتجيتي بأكل الخيار والمشمش من أشجارها! أتعرف؟ إن أسوأ ما فعلته بنا الغارات هو هذه الخنادق التي بقرنا بها بطن الأرض وشوهنا بها الحدائق والطرقات. - هذا خير من أن تبقر هي بطوننا بشظاياها وقنابلها!**"[(١)].

والشخصية العسكرية لديها شعور حاد بهذه السوداوية وذلك القبح الذي يمتلأ بهما المكان العسكري وهو ما يمثل مدعاة للسخرية والتندر عند البعض؛ "**استمر في سخريته وهو يتلفت: - يا سلام، طريق عامر يستحق النزهة، هل تريد أن أبطئ أكثر لترى الغاديات الرائحات وتملأ نظرك من أردافهن؟! - أهذا كل ما يلفت نظرك في الطريق؟... - لا بالطبع، يلفت نظري الرمال وكوديات الحشيش والأجساد الكاكية العجفاء والجمال والمعيز!**"[(٢)]، كما يمثل هذا الشعور عند كثير آخرين دافعا إلى شوق دائم إلى مفارقته والفرار منه؛ "**لشد ما أنا مشتاق إلى القاهرة وشوارعها وحوانيتها ونسائها، لقد كرهت عيناي اللون الكاكي، إني أتوق إلى رؤية اللون الأحمر في الثياب أو الخدود أو الشفاه، لقد أقسمت ألا أضيع دقيقة واحدة في النوم، سأمضي الأسبوع كله مستيقظًا!**"[(٣)].

---

(١) رد قلبي: ص٥٨٩.

(٢) علم النفس العسكري، مرجع سابق، ص٤٠.

(٣) رد قلبي: ص٤٦٨.

**٤. الافتقار لوسائل الرفاهية:**

يعد الافتقار إلى الرفاهية من أبرز السمات اللصيقة بالأماكن العسكرية؛ وربما يرجع ذلك لما تتطلبه الحياة العسكرية من التربية على الخشونة وعدم الركون إلى الراحة والدعة التي تسببهما الرفاهة، وقد بينا بعضا من ذلك في الصفحات السابقة عند الحديث عن سمة "الافتقار إلى السكن" من هذا المبحث؛ وكيف كان الجنود يضطرون إلى التنازل عن أشياء هي من قبيل المسلمات المعيشية؛ كالفراش والحمام.

ولكن أماكن "السباعي" العسكرية تتخطى الحدود في ذلك الافتقار إلى الرفاهة حتى يصل الأمر في بعض الأحيان إلى افتقاد مجرد كوب شاي؛ "**- عملت الشاي؟ ولم يجب العسكري وبدا عليه التردد، ورفع "مراد" نظره عن المرآة وصاح به: - أين الشاي؟ وبلع العسكري ريقه وأجاب: - ليس هناك جاز. ونظر إليه "مراد" في غيظ وقال: - جاز؟ ومن قال: إنني أريد أن أشرب جازا؟! وتلجلج المراسلة وبدت عليه الدهشة، وقال موضحا: - لا يوجد جاز ولا مؤاخذة لعمل الشاي. وصرخ به "مراد": - اعمله ببنزين، اعمله بحطب، اعمله بنار جهنم! امش هات شاي. وعاود حلاقته متمتما: - أهذه حال؟! لا يستطيع الإنسان حتى أن يشرب فنجانًا من الشاي!**"[١].

ونفس الموقف يتكرر مع القائد "محمود" ولكن بصورة أكثر سخرية وطرافة؛ "**أقبل العسكري على "محمود" يحييه ويسأله عما يريد.. - عندك ساندوتش؟ - لا. - اعمل فنجان شاي. - لا يوجد شاي. - اعمل قهوة. - لا يوجد بن. - عندك كوكاكولا؟ - أحضرها لحضرتك من ميس العساكر؟ ونظر إليه "محمود" في غيظ قائلاً: - لماذا إذن تسألني عما أريد إذا لم يكن لديك شيء؟! ثم صرخ فيه: - غور.. عسكري غبي!... أي ميس هذا الذي لا يوجد به فنجان قهوة؟!**"[٢].

كما يبدو الافتقار إلى وسائل الرفاهية في وصف "السباعي" لبعض الأشياء والأدوات البسيطة كأدوات الحلاقة مثلاً؛ "**مد يده إلى علبة الحلاقة ففتحها، ثم صب بعض ماء الزجاجة في الكوب الصاج، وأخذ في وضع الموسى في العدة... وقطع عليه شروده المراسلة، ودون أن يرفع بصره عن المرآة الصغيرة المشروخة الموضوعة على المنضدة تساءل: - عملت الشاي؟**"[٣]. بل قد يصل الافتقار في بعض الأحيان إلى حد افتقاد أشياء رئيسة وحيوية؛ يقول المقدم "محمود" عن إحدى نقاط الإسعاف الرابضة على الجبهة في وجه العدو مباشرة: "**هذا بوظان! نقطة إسعاف بلا صبغة يود!**"[٤].

لكن مما يلحظ على قاطني "المكان العسكري" أنهم على افتقاره لوسائل الرفاهة قد حاولوا اقتناص الفرص الخاصة بهم؛ ليجعلوا من المكان نصيرا لهم ومؤازرا بدلاً من النظر إليه

---

(١) طريق العودة: ص٢٣٨، ٢٣٩.

(٢) العمر لحظة: ص١٧٥- ١٧٧.

(٣) طريق العودة: ص٢٣٨.

(٤) العمر لحظة: ص٤٧.

باعتباره عدوا؛ فـ"**عكفوا عليه من خلال كل محتوياته وجزئياته يستلهمونه أسباب المنعة والقوة، فاستوت لهم منه مصادر جديدة للصمود، واتفق لهم معه حد من اللحمة لا تقوى على خلقه إلا المحن والشدائد، وبات يقينًا أن لا عون يرتقب من المكان ما لم نعشه بعمق وكثافة**"[1].

ومن نماذج التأقلم مع المكان والاندماج فيه ذلك الموقف الغريب الذي تعرض له بعض الجنود دون قصد؛ "**نهضت الجماعة إلى الطعام، وفي ركن أضاءه مصباح خافت التفوا حول صينية مستديرة حَوَتْ عدسا مطبوخًا، وبدأ كل منهم يقطع من رغيفه ويغمس من الصينية. وتوقف "عمار" عن المضغ برهة وهو يحاول تذوق طعم العدس. ونظر "يحيى" إلى "حمزة" وهو يلوك لقمة العدس بين شدقيه قائلاً: - طعم العدس غريب! وقال "حمزة" وهو يهز رأسه في رضاء: - لعله يطمر فيكم! وتساءل "عباس" وهو يمضغ العدس وقد بدا على وجهه القرف: - ما هذا الذي يطمر فينا؟! - لقد هيأته لكم. - كيف؟ - بزيت الزيتون. ومضغ "عمار" لقمته وهو يقول مستنكرا: - أهذا طعم زيت زيتون؟! وتمتم "بكر" قائلاً: - لعله زيت سلاح! وقفز "يحيى" من مكانه صائحا: - ليلتك سوداء! إياك أن تكون أخذت صفيحة زيت السلاح بدل زيت الزيتون. وتساءل "حمزة" مستنكرا: - أهناك صفيحتان؟ - ألا تعرف أن لدينا صفيحة زيت السلاح التي نزيت بها المدافع والبنادق؟!... وطأطأ "حمزة" رأسه خجلاً وتمتم قائلاً: - مصيبة! لقد وضعت زيت السلاح على صينية العدس. وهز "عباس" رأسه في أسف: - وكيف سننظف السلاح؟ وقال "بكر" ضاحكًا: - ننظفه بزيت الزيتون. ورد "يحيى" مقهقها: - ونأكل العدس بزيت السلاح! وقال "حمزة" ضاحكًا وهو يجد المسألة انقلبت إلى مزحة: - ونبلعه بقنابل يدوية بدل الطرشي! وانهالت الأيدي باللقم في صينية العدس حتى أتت عليها!! ووضع "حمزة" آخر لقمة في فمه وهو يقول مستطعما: - كانت أكلة لذيذة! ونظر حول متسائلاً: - نريد كهنة تنظيف لمسح أفواهنا!**"[2].

وحينما يعلم أحد رفاق السلاح قبل الذهاب لتنفيذ عملية في قلب خطوط العدو بأن رفيقهم قد عقد نيته على أن يخطب ابنة خالته بعد العودة؛ "**أمسك بصينية العدس وأخذ يدق عليها صائحا وهو يرقص: مبروك عليك.. عريسك الخفة! وهتف بـ"عمار" قائلاً: - انهض يا "عمار" حتى نزفك. - عيب يا "حمزة"! - ما عيب إلا العيب، دعونا نفرح بعمرنا؛ من يدري ما سيأتي به الغد؟ قُم يا "عمار"، قُم. وسرت نوبة المرح من "حمزة" إلى بقية الرفاق فبدؤوا يصفقون وينشدون معه:- عريسك الخفة!**"[3].

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٨٠.

(٢) ابتسامة على شفتيه: ص٢٩٤- ٢٩٦.

(٣) نفسه، ص٣٠٤، ٣٠٥.

**٥. البُعْد عن العمران:**

إذا ما استثنيا الأماكن الإدارية والتعليمية كالمدرسة الحربية، وأماكن الترفيه كنادي الضباط، والتي وردت مرات قليلة متناثرة في روايات "السباعي" رابضة في قلب المدينة؛ فإنه "**غالبا ما تكون مراكز نشاط وعمل القوات المسلحة في أماكن منعزلة عن المناطق المدنية**"(١)؛ ولذا جاءت الأماكن العسكرية عند "السباعي" دائما بعيدة عن العمران والمدن ومظاهر الحياة المتمدنة، غارقة بين الرمال في عمق الصحراء؛ يقول "السباعي" في وصف أحدها: "**كانت أقرب نقطة عمار إلى الجزيرة - غير القواعد البحرية - هي "الغردقة" التي لا تتجاوز الثلاثين كيلو مترا، وأقرب نقطة للعدو هي "شرم الشيخ" التي لا تتجاوز الخمسين كيلو مترا إلى الشمال الشرقي للجزيرة**"(٢)، ويقول في موضع آخر: "**عربتان تطويان أرض الطريق الذي يشق الصحراء إلى "السويس"، و"نعمت" تقبع في إحدى العربتين ترقب النبات الصفراء على جانبي الطريق**"(٣).

ومن الطبيعي أن يكون السبيل إلى تلك الأماكن طرقًا رملية طويلة شاقة، وغير ممهدة ولا معبدة، لا معالم فيها؛ ما يبعث في نفس سالكها شعورا بالملل والوحشة، وهو ما يفصله "السباعي" في إحدى قطعه الوصفية المطولة يقول: "**اجتازت العربات طرق "القاهرة" وانتهت إلى بداية طريق "الإسكندرية" قرب "الهرم"، ثم دلفت في طريق "الفيوم" وسارت برهة انحرفت بعدها إلى المدق المؤدي إلى "الواحات البحرية". وكان الطريق طويلاً يبلغ الثلاثمائة والسبعين كيلو مترا، لم تمتد إليه يد بالدك أو الإصلاح، وليس به من معالم سوى آثار العربات السائرة في الرمال، وعلامات إرشاد حديدية دقت في الأرض يثبت عليها طول الطريق كل خمسة كيلومترات. وتعاون ملل الطريق والهجير والتراب على تقديم رحلة لا يتمنى الراحل فيها إلا أن ينتهي منها، وهو يجد نفسه منطلقًا في فراغ لا حد له ولا نهاية ولا هيئة مميزة تكسر من حد** [كذا] **ذلك الأفق الفارغ المنبسط؛ بل رمال ورمال تتشابه في كل بقعة وفي كل منطقة، حتى المرتفعات التي تبدو على الخريطة وكأنها جبال واضحة مميزة يمر عليها الراحل دون أن يحس بها! هيئة واحدة هي التي يستطيع الإنسان أن يميزها؛ وهي بحر الرمل الذي بدا فعلاً كأنه بحر من الرمال تعاقبت فيه سلسلة من كثبان الرمال المسماة بالغرود كأنها أمواج متلاطمة، وينقطع فيه أثر الطريق بين الرمال المتهايلة. وبدأ المرور في بحر الرمال، وتحمل العابرون من مشقة العبور ما هان إلى جواره كل ما لاقوه من مشقة الطريق، وغرزت العربات في الرمال الخفيفة وكأنها تسير في الماء، وأضحى على "علي" أن يقاوم الحر والرمال المتهايلة تحت العربات الثقيلة حتى عبر بلوكه الغرود اللعينة**"(٤).

(١) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص٥١.

(٢) العمر لحظة: ص٢٣٤.

(٣) نفسه، ص٤٤.

(٤) رد قلبي: ص٤٥٢، ٤٥٣.

**٦. شيوع الدمار والخراب:**

إن المكان العسكري عند "السباعي" - خاصة ذلك المطل منه على جبهات الحروب - هو تعبير واضح وصارخ عن "**مأساة المكان الذي حاق به مارد الحرب من كل صوب، وراح يهدمه ويدكه، ويقتل الحياة فيه، ويسد عليه المنافذ والآفاق، ويغتال منه مواطن الجمال، ويقضي على الحركة بالاختناق أو الشلل**"[1]؛ فلا نكاد نجد سبيلاً إلى المكان العسكري إلا وقد شوهته نيران الحرب وبقرت بطنه القنابل؛ يقول "السباعي" في وصف إحدى تلك الوحدات العسكرية: "**بدت الدور من حولهم أطلالاً مهدمة، جدر منهارة، وأسقف مقوضة، ومآذن مساجد محطمة، وأبراج كنائس مدمرة، لقد بدا لعينها أن هنا حربا وأن المدينة قد دكت بالقنابل والقذائف، وأنها قد خلت من أهلها إلا قلة كزوار المقابر في غير موسم... ثم أخذت تعبر الطريق الضيق الذي دكته القنابل، ومزيد من الدمار يحاق فوق الرؤوس، أنصاف بيوت انهارت سقوفها، وبدت أسياخ المسلح كأنها عظام جثث! وسواد الحرائق يلطخ بالهباب بياض جدران البيوت والمرافق، وأكوام الحجارة والطوب تختلط بالشظايا**"[2]. وهذه الأطلال المنهارة من دور ومآذن وأبراج التي ذكرها "السباعي" كانت تمثل بالنسبة لساكنيها "**قصة حياة، ومتى سقطت وضعت هذه القصة موضع الشك، وفقد الماضي قيمته ومعناه؛ فكأنه باطل لم نطل من ورائه شيئًا... وانقطع المكان عن مراسي الذكرى؛ فهو متنكر للماضي ناف له، متخبط في أوحال الحاضر**"[3].

كما أن هذا الدمار قد يلحق أيضا - ويقصد في الغالب - بأماكن ذات تاريخ أو ذات بعد إنساني أو حضاري؛ وكأنما هي عملية حذف مقصودة في "قصة الحياة" المذكورة سابقًا؛ "**لاحت أطلال على يسارها علق أحدهم عليها بقوله: هذا قصر للخديوي "إسماعيل" بني لاستراحته**"[4]. كما يتكرر المشهد ذاته في مواطن أخرى؛ "**بدا على مقربة مبنى مدمر انهارت جوانبه، وتساءل "رؤوف": - ما هذا؟ - مقهى في الطريق كان يشرف على العين دمره اليهود. وهز "رؤوف" رأسه وتمتم قائلاً: - في "السويس" و"الإسماعيلية" دمروا المدارس والكنائس والمساجد والمستشفيات**"[5].

أما أقسى عمليات "الحذف" تلك كانت في ضرب المصانع والمدارس والمنشآت المدنية والتي استهدفها العدو بدافع التأثير على الروح المعنوية للشعب؛ "**بدأ العدو بدوره محاولاته في نقل المعركة إلى الداخل باستخدام الطيران على أوسع نطاق... توالت الغارات على "التل الكبير" و"الخانكة" و"دهشور"، تصاعد ضرب المناطق الاستراتيجية وضرب التجمعات العسكرية في القاعدة وضرب المدنيين بهدف التأثير على الروح المعنوية للجماهير... في (١٥) فبراير ضرب العمال في مصنع "أبو زعبل"، وفي (١٧) أبريل ضرب التلاميذ في مدرسة "بحر البقر"، وذهبت "نعمت" تصحبها آلة التصوير إلى الموقعين**

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٧١.

(٢) العمر لحظة: ص٤٦.

(٣) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٧٣.

(٤) العمر لحظة: ص٤٥.

(٥) ابتسامة على شفتيه: ص٢٤٤، ٢٤٥.

المضروبين؛ أبصرت القذائف قد بقرت بطن الأرض وأخرجت أحشاءها، الجدر منهارة والأسقف منقضة بأسياخ الحديد تبرز بين كتل الأسمنت كأنها الهياكل العظمية... ذهبت إلى "بحر البقر"؛ أجساد الأطفال مختلطة ببقايا الألواح والسبورة، أحضرت معها جزءا من السبورة كُتب عليها عنوان الدرس و(بسم ا الرحمن الرحيم) ومعها فردة حذاء صغيرة وقطعة ملابس ممزقة لوثتها الدماء... تحول بناء المدرسة إلى مقبرة للأطفال الأبرياء، صبت (الفانتوم) جحيمها على العيدان الخضر، جلسوا أمام السبورة يتعلمون (زرع) و(حصد) وزرع العدو فيهم قنابله المدمرة وحصد أرواحهم الطاهرة"[1]!

(١) العمر لحظة: ص٣٠١، ٣٠٢.

**٧. المظاهر الإيمانية:**

من السمات التي وردت للمكان العسكري في روايات "السباعي" - وإن كانت بصورة باهتة غير واضحة المعالم - الاهتمام بالمظاهر الإيمانية؛ ويتضح ذلك في وجود أماكن مخصصة لممارسة العبادة ومظاهر العقائد المختلفة، وغالبا ما تكون تلك الأماكن في غاية البساطة ولا تحتل المساحة المناسبة لها من المكان العسكري، ورغم ذلك فإنها تحتفظ برمزيتها وتؤدي دورها المتوقع منها؛ و"**يعد الإيمان من أكثر العوامل أهمية في إثارة الروح المعنوية لدى أفراد أي جماعة أو تنظيم... فالعقيدة تعمل على زيادة مستوى الصمود والمواجهة والتحدي والمثابرة وتحمل الشدائد والضغوط في سبيل الحفاظ على سلامة الجماعة وتماسكها**"[(١)]؛ ولذا فإنه غالبا ما ينظر إليها "**كعامل لحفز القوات على العمل**"[(٢)].

وقد حرص "السباعي" على أن يظهر تلك السمة في عدد من المواضع من رواياته التي تناولت المكان العسكري؛ كما حرص أيضا على أن يعبر عن بساطة تلك المظاهر في ظاهرها وقوتها من ناحية الأثر؛ يقول "السباعي": "**انطلق صوت المؤذن يؤذن لصلاة الظهر من المصلى المفروشة بالحصير بجوار الميناء: حي على الصلاة، حي على الصلاة.. لم يكن الأداء به نغمة المؤذن المحترف، ولكنه كان قويا عاليا، واصطفت الجنود وراء أحدهم يؤم بهم الصلاة، وانحنت الأجساد، مست الجباه الأرض في سكينة وخشوع**"[(٣)].

ومما يلحظ على إيراد "السباعي" للمظاهر الإيمانية في المكان العسكري أنها كانت دائما ما تعبر عن ديانة وعقيدة واحدة وهي الإسلام؛ فكانت تلك المظاهر متمثلة دائما في المصلى (المسجد) والصلاة الإسلامية، ولم يورد أبدا ما يشير إلى أية ديانة أخرى؛ وربما فعل ذلك من باب التغليب، يقول "السباعي": "**من بعيد بدت مياه القناة الزرقاء، وعلى اليمين بقايا الميناء تفترشه بعض الحصر يعلوها جندي يصلي**"[(٤)]، وفي موضع آخر: "**الميناء القديم على اليمين وبجواره زاوية للصلاة فُرشت بالحصير**"[(٥)].

---

(١) علم النفس العسكري: مرجع سابق، ص٧٩.

(٢) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص١٤٠.

(٣) العمر لحظة: ص١٥٠.

(٤) نفسه، ص٤٧.

(٥) نفسه، ص٦٩.

## ثانيًا: مظاهر الحياة العسكرية:-

### ١. الانضباط:

يعد الانضباط واحدا من أهم مظاهر الحياة في المكان العسكري، وهو كذلك أحد أهم سمات الشخصية العسكرية؛ ويعرف الانضباط بأنه: "**الطاعة الآلية السريعة**"[١]، فمن المسلم به أن الكيان العسكري يقوم في إدارته على نوع من التدرج الهرمي المستند إلى الرتبة العسكرية للشخصية و"**التي تحدد نمط العلاقات بين الرؤساء والمرؤوسين**"[٢]؛ والرتبة العسكرية هي "**تلك الصفة أو النوعية التي تُعطى للأفراد العسكريين والتي تحدد مكانهم في التدرج الهرمي بدقة، وتعطيهم صلاحية ممارسة السلطة وإلقاء الأوامر داخل إطار يحدده القانون العسكري**"[٣].

ومن أبرز مظاهر الانضباط التي وقفت عليها الدراسة في الحياة العسكرية شيوع الألفاظ التي تحمل نوعا من التوقير والتقدير في الحوار بين الرتب الدنيا والرتب الأعلى منها؛ يبدو ذلك في خطاب الملازم "شريف" للقائد "محمود" قائلاً: "**- ذهبنا لسيادتك فلم نجدك! - خرجت للتمشي. - الجو يبرد في الليل.. ألا ترتدي سيادتك المعطف؟**"[٤].

ومنها كذلك شيوع ألفاظ ومظاهر الاستجابة السريعة؛ كما في الشاهد التالي: "**وقف الملازم "شريف" ينتظر أوامر "محمود": وقال "محمود" متسائلاً...: - ها.. كيف حالكم؟ - الحمد يا فندم. - كله تمام؟ - تمام يا فندم.. أي أوامر؟**"[٥]. ويظهر الانضباط أيضا في المشهد التالي بالنظر إلى تصرف "صلاح" تجاه أوامر "نعمت" رغم أنها امرأة؛ لأنها أعلى منه رتبة: "**تدخلت "نعمت" قائلة: - دعه لي يا "صلاح"، أنا مسؤولة عنه. ووقف "صلاح" منتصب القامة يؤدي التحية العسكرية وهو يقول: - تمام يا فندم**"[٦].

وتتضح مظاهر الانضباط أكثر في مشاهد "التمام" أو التفتيش؛ فـ"صلاح" رغم حزنه الشديد على زميل سلاحه يستجيب لقائده بسرعة حينما يخاطبه: "**- أريد أن أتمم على العساكر. ووقف "صلاح" ينفض عن نفسه أحمال الأسى والحزن: - حاضر يا فندم**"[٧]. وكذلك "علي" رغم ضيقه بالعقاب على ما لا ذنب له فيه: "**ألقى عقوبته الرهيبة في صوت متئد: - حبس خميس، يجب عليك أن تقضي الليلة في المدرسة حتى تعرف كيف تشد الشدة السفرية مضبوطة؛ مفهوم؟ وأجاب "علي" وهو يبذل جهده في ضبط أعصابه وكبت غضبه: - مفهوم يا فندم**"[١].

---

(١) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص١٠٢.

(٢) نفسه، ص٤٨.

(٣) نفسه، ص٤٩.

(٤) العمر لحظة: ص٢٣٧.

(٥) نفسه، ص٢٣٥.

(٦) نفسه، ص١٠٦.

(٧) نفسه، ص١٦٢- ١٦٥.

(١) رد قلبي: ص١٤٩، ١٥٠.

**٢. الحزم:**

تصطبغ الحياة داخل المكان العسكري في روايات "السباعي" بالحزم والشدة، ولا يكاد يخلو منهما موقف من المواقف؛ ولذا يتضاعف الشعور بالمعاملة الجيدة الرفيقة لدى الشخصية العسكرية؛ وهو ما يبرر حب "علي" للضابط الذي درس له مادة "التاريخ العسكري" في الكلية الحربية وتذكره له فور رؤيته؛ فـ"**كثيرا ما أحس منه "علي" نوعا من العطف والرقة افتقدهما في حياته العسكرية، وكانت له بلسما وسط الجفاف والصرامة والشدة التي أحاطت به من كل جانب**"(١).

ومن أبرز المواقف التي ظهرت فيها طبيعة الحزم ذلك الموقف الذي أصدر فيه المقدم "محمود" أوامره بمنع النقيب "نعمت" من دخول المعسكر: "**وفي النقطة الثانية أُوقفت العربة مرة أخرى، وتبادل السائق والحارس بضع كلمات ثم أشار إليها قائلاً: - ممنوع. ورد السائق في دهشة: - كيف؟! - الأوامر. وعاد السائق يتساءل مستنكرا: - ممنوع دخول حضرة النقيب؟ وبعناد أجاب الحارس: - أجل**"(٢). وعندما أحست "نعمت" بالحرج من هذه المحاورة "**أشارت للحارس لكي يأتي إليها، واقترب الحارس وأدى التحية ورد بهدوء: - أفندم. - ألديك أوامر تمنعني من الدخول؟ - أجل. - تمنعني أنا بالذات؟ - كل السيدات. - ولكني نقيب! - ولو. وأحست بالإهانة، وبدا الغضب يتصاعد في صدرها، ولم تعرف على من تصب الغضب**"(٣). ويوضح الشاويش "صلاح" الموقف معتذرا بعد أن أنقذ "نعمت" من جندي نقطة المراقبة: "**أنت تعرفين عساكرنا؛ يطبقون التعليمات بدقة**"(٤).

ويظهر الحزم كذلك في المواقف التي تتعلق بالأمور المرضية للجنود والتي تظهر بشكل واضح في المكان العسكري؛ فمن المعروف أن "**المواقف العسكرية وما تحتويه من انضباط صارم وسلطة لا تقبل المناقشة تسبب ضغوطًا عليهم**"(٥). وأبرز المشاهد التي تناولت ذلك حالة الهياج التي أصابت "عبد العزيز" قبل الخروج في إحدى العمليات والناتجة عن رغبته في النزول للتكفير عن خطيئته والزواج بـ"سعدية" التي تحمل ابنه في بطنها، حيث نقلته "نعمت" إلى المستشفى وحينما أبصره قائده "**صاح به: - "عبد العزيز". ورد "عبد العزيز" في صوت فزع: - أفندم. - ماذا تفعل هنا؟ وتلجلج "عبد العزيز" ورد في كلمات متقطعة: - أصل.. أصل.. سيادتك.. أصل كنت.. - كنت إيه؟ - كنت مبلغ عيادة. - ماذا بك وأنت تقف كالحصان؟ وازداد اضطراب "عبد العزيز" وعاد يقول: - أصلي يا فندم.. وتدخلت "نعمت" لإنقاذه فقالت ببساطة: - حالة انهيار. ورد "محمود" في سخرية: - انهيار؟! منذ متى؟! - لقد أمضيت معه جلسة اليوم. وعاد "محمود" يتساءل في حدة: - جلسة إيه؟ وحاولت "نعمت" أن تهمس له: - إنه**

---

(١) رد قلبي: ص٢١٥.

(٢) العمر لحظة: ص٦٣.

(٣) نفسه، ص٦٤.

(٤) نفسه، ص٦٦.

(٥) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص١٤٢.

**العسكري الذي حدثتك عنه اليوم. وهتف "محمود" صائحا: - ما شاء ا ! انهيار وجلسات، ما هذا الذي يحدث من ورائي؟! أنت ستفسدين العساكر. وردت عليه "نعمت" بهدوء محاولة أن تلم الموقف: - يا فندم هذا عملنا ونحن نعلم ما يجب أن نفعله. ولم يرد عليها "محمود"، تجاهلها تماما ووجه القول إلى "عبد العزيز" في سؤال حاسم: - "عبد العزيز"، أنت مريض؟ - أنا أصلي.. - أصلك إيه؟ مريض أم سليم؟ إذا كنت مريضا يكشف عليك الدكتور ليعرف ما بك ويعطيك الدواء.. أما انهيار وأعصاب وكلام فارغ من هذا.. لا أريد"**[١].

ومن الشائع أن ينظر القادة - في الغالب - إلى تلك المظاهر المرضية التي تصيب الجنود على أنها "**مراوغة في أداء المتطلبات الرجولية**"[٢]؛ وبالتالي يتغير النظر إلى المرضى لديهم "**من رموز مثيرة للتعاطف إلى رموز مثيرة للقلق**"[٣]؛ ولذلك حينما تخلو "نعمت" بـ"محمود" تحدثه عن ذلك الموقف بعقلانية تتأكد تلك الشدة التي تحدثنا عنها مرة أخرى: "**- هذا العسكري الغلبان؛ لماذا عاملته بهذه القسوة؟! - لأني لا أحب الدلع. - ولكنه متْعَب حقيقة. - متعب كيف؟ - متعب نفسيا. - اسمعي يا "نعمت"، أرجوك بطلي حكاية الأمراض النفسية والعلاج النفسي، هذه الأشياء لا تُباع ولا تُشترى عندنا، عندي هنا إما مريض أو سليم، محموم، مجروح، عنده مغص، إسهال.. يذهب إلى المستشفى، سليم يبقى في المعسكر**"[٤].

إن مثل هذه المعاملة الحازمة - التي تصل في كثير من الأحيان إلى القسوة - لا يكاد يفهمها غير العسكريين إلا باعتبارها أحد سبل التعنت والتعسف في ممارسة السلطة: "**كانت "نعمت" ترقب العبارات المتبادلة بين الاثنين في ذهول، وأحست بالإشفاق على "عبد العزيز" و"محمود" يعامله بهذه القسوة ويجبره على العودة إلى المعسكر ثانية. لم تعرف كيف استطاع "محمود" التأثير على "عبد العزيز" بمثل هذه السهولة حتى انقاد إليه كالطفل؛ أهو الخوف؟ وكرهت أن يخضع الجنود في الجبهة لمثل هذه الشدة، وهي تعرف ما في باطن "عبد العزيز" من مشاكل، تعرف خبايا صدره أكثر مما يعرف هذا القائد الشديد الذي سيأخذه من يده إلى المعسكر كما يؤخذ التلميذ إلى المدرسة**"[٥].

ورغم الحزم والشدة الشائعين في الحياة العسكرية إلا أن "السباعي" كان يسبغ على بعض شخصياته القيادية - بين الحين والآخر - نوعا من السلوك الإنساني الرقيق، والأسلوب الديموقراطي القائم على الحوار والاستماع إلى الآخر ومنحه بعض الصلاحيات، حتى ولو كان أقل منه رتبة، ومن تلك المواقف ذلك الحوار الذي دار بين الملازم "شريف" والقائد "محمود": "**كنا نظمنا إجازات العيد بين الجنود؛ هل أعرضها على سيادتك؟ - لا.. لا، مشيها كما هي.**

---

(١) العمر لحظة: ص١٣٩.

(٢) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص١٢٦.

(٣) نفسه، ص١٢٦.

(٤) العمر لحظة: ص١٤٣.

(٥) نفسه، ص١٤٠.

**- وسيادتك ستنزل في العيد؟ - لا.. سأبقى، تستطيع أن تنزل أنت. - كنت قد رتبت الإجازة بالتبادل مع بقية الضباط. - افعل ما تريد. - هل تريد سيادتك أن تمر على المواقع غدا؟ - نمر معا في أي وقت تريد"**[1]. وموقف آخر يدور فيه الحوار بين "علي" وقائده؛ حيث "**تحدث الضابط متسائلاً في رفق: - أهذه أول مرة تقوم بالدورية؟ - أجل يا فندم. - وكيف الحال؟ - الحمد يا فندم. والتفت الضابط إلى الجاويش النوبتجي وحكمدار الدورية قائلاً: - هذا الطالب من خير طلبة المدرسة إن لم يكن خيرهم جميعا. ثم وجه إليه الحديث قائلاً: - إن شاء ا نهنئك قريبا"**[2].

أما أبرز تلك المشاهد التي تحوي مشاعر إنسانية من القائد تجاه أحد جنوده فقد كان المشهد التالي بين القائد "مراد" الذي يأتي بصورة دائمة ساخرا قاسي القلب والضابط المستجد الذي يعمل تحت إمرته "محسن": "**بدا له وجهه وقد كبس الطرطور الصوفي الأبيض في رأسه بملامحه الدقيقة وبشرته الملساء كأنه وجه طفل، وانطلق منه سؤال مفاجئ، لا يمت بصلة إلى الأوامر التي يتوقعها "محسن": - من أين لك بهذا الطرطور؟ وعلت حمرة خفيفة وجه "محسن" وابتسم قائلاً: - أعطته لي أمي. - أهي تحبك كثيرا؟ ودهش "محسن" من أسئلة قائده في هذه اللحظة الدقيقة الحرجة التي تلقى فيها نبأ اقتراب اليهود من "العريش"، وساوره شك في أن يكون قد ثمل، ولكنه لم يملك إلا أن يجيب: - أظن هذا. - ماذا فعلتْ عندما أتيت إلى هنا؟ قل الحق، لا تحاول أن تصفها بشجاعة لا وجود لها في صدر أمهاتنا. وأطرق "محسن" وأجاب: - لقد بكت طول الليل. - وكيف ودعتك؟ وتذكر "محسن" أمه وهي تضمه إلى صدرها وعيونها هامية تبلل وجهها ووجهه، وأجاب في ضيق: - كما تودع الأمهات أبناءهن. - هل قالت لك: لا تقطع الرسائل ولا تُطل غيبتك؟ وأطرق "محسن" برأسه ولم يجب. ولم يدر "مراد" ماذا دفع ب"عسران" إلى رأسه في هذه اللحظة، وتخيل الدبابة المشتعلة المتفجرة، وتذكر الفراش الخالي سيخلو ثانية، والأم التي تنتظر رسائل الصبي وتتلهف على عودته لا يصلها سوى نبأ استشهاده ولا تلقى سوى بقاياه، إن استطاعوا الحصول عليها! ونظر إلى الصبي ذي الطرطور الأبيض والمعطف الأزرق الذي وقف ينتظر أمر التحرك أو أمر الموت! وأحس "مراد" بمرارة في حلقه... وفجأة نهض من فوق صندوق الذخيرة... علا صوته الأجش مصدرا أوامره ل"محسن": - اسمع؛ ستبقى أنت مع الحملة وسأذهب أنا مع السرية، مفهوم؟ ودهش "محسن" وبدت على وجهه أمارات الخيبة. - ولكن إنها سريتي أنا، ولا بد أن أقودها. - قلت لك: إني سأقودها وستبقى أنت... لا تضق بي يا "محسن"... ابق الآن، اجلس واكتب إلى أمك لتطمئنها عليك، وبلغها تحيات قائدك الذي ذهب ليقود السرية بدلك، وقل لها أن تدعو له بالسلامة"**[3].

---

(١) العمر لحظة: ص٢٤٩.

(٢) رد قلبي: ٢١٥.

(٣) طريق العودة: ص٢٤٧- ٢٥٠.

### ٣. الافتقار للحرية والفردية:

إن من أبرز سمات المكان العسكري كما رآه "السباعي" افتقاره إلى خصائص الفضاء الذاتي؛ ذلك الفضاء الذي "**يقبل فيه الإنسان على ممارسة نفسه وعيش حياته من حيث هو فرد، وفي كنفه يتحرر من قيود دوره الاجتماعي ويسكن إلى ذاته**"[(١)]، فشعور الإنسان بذاته وإحساسه بحريته هي أهم سمات الفضاء الذاتي، بينما الفرد في الأماكن العسكرية هو "**مجرد عضو مقاتل... ليس له بعد فردي أو اجتماعي أو إنساني**"[(٢)]!

ويعد الافتقار للحرية والفردية أمرا مقصودا لذاته في المكان العسكري، فهو أحد أهم وسائل التربية وضبط السلوك فيه؛ "**ذلك لأن النسق العسكري ينظر إلى مظاهر الحياة اليومية التي يعتبرها المدنيون شيئًا خاصا بهم... على أنها موضوعات لتعليماته؛ وبذلك تضبط القوات المسلحة كل ما يتعلق بساعات النوم والطعام...**"[(٣)]، وذلك على خلاف الشخص في المكان المدني الذي ينظر إلى الحرية باعتبارها "**أثمن ما يمكن أن يمتلك إنسان بعد اللقمة والهدمة، وليس أجمل من أن تخلو لنفسك لتجد نفسك حرا في أن تفعل بعض ما تشاء لبعض الوقت**"[(٤)].

وأول مظاهر الافتقار إلى الفردية في المكان العسكري تظهر في المسكن؛ فالمسكن العسكري ليست فيه أدنى خصوصية؛ إذ إنه في الغالب عبارة عن مجموعة من العنابر أو الأكشاك التي تقع مشتركة بين عدد كبير من الساكنين؛ ومن المسلم به أن المسكن لا ينال منزلته باعتباره "**أهم فضاء وجداني معيش**"[(٥)] بمجرد كونه مكانًا مغلقًا محددا بجدران وسقف، وإنما ينال منزلته من كونه "**رمز الفردية والذاتية، وفيه يتوفر الحد الأدنى من الحرية، حرية أن يمارس الإنسان فرديته، ويتعرى أمام نفسه، ويفرغ لحقيقته في قبحها وجمالها معا**"[(٦)]، بينما المسكن العسكري "**لا يستجيب لحق الإنسان في الاختلاء مع ذاته، ولا يجنبه هذا الحضور المكثف الثقيل للآخرين، ومن الشقاء أن تلاحقك الجماعة حتى في فضائك الذاتي وتغتصبه وتتقاسمه معك لتحيله إلى مكان اجتماعي آخر**"[(٧)].

وعلى الصورة السابقة كانت دائما مساكن "السباعي" العسكرية؛ يعجز المرء فيها عن ممارسة فرديته؛ يقول "السباعي" في وصف المكان الخاص بـ"مراد": "**بدا الكوخ على ضوء المصباح موحشًا، قد صفت به خمسة سراير سفرية؛ ثلاثة منها للضباط في ناحية، وفراشان في الناحية**

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٦٤.

(٢) نفسه، ص١٦٨.

(٣) علم الاجتماع العسكري: ص٨٢، ٨٣.

(٤) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٧.

(٥) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٤٩.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه.

**الأخرى كان أحدهما له**"[1]، وهذه الصورة السابقة تعبر عن وضع هو في المجمل أفضل حالاً؛ إذ كان على غيره أن "**يرقد مع بقية الصنف داخل خيمة صغيرة طرز (اسبتاليه)، تُرص فيها المشمعات على الأرض، وتُفرش فوقها البطاطين**"[2].

وأمر آخر تُفتقد فيه الفردية في المكان العسكري؛ ألا وهو حق الفرد في أن ينال جزاءه وفقًا لما قدمه هو فقط من عمل؛ فيجازى على إحسانه ويحاسب على إساءته حسابا فرديا، أما الحياة العسكرية فتسلب الإنسان "**حقه في أن يكون إنسانًا فردا، لتحمله قسرا على ألا يحيا إلا الكائن الاجتماعي فيه**"[3]؛ ففي معركة "مراد" مع اليهود ورغم ما يراه هو من خسارة ماحقة له في عتاده وجنوده وسمعته العسكرية؛ يرى قائد الآلاي الذي يعمل "مراد" تحت إمرته غير ذلك ويهنئه على انتصاره الساحق! وحينما يحكي "مراد" القصة لصديقه "إبراهيم" يؤيد قول قائد الآلاي ويوبخه على تفكيره الأناني القاصر[4].

أما في يتعلق بالحرية؛ فلا يتمتع المكان العسكري لدى "السباعي" بأي مظهر من مظاهرها؛ وربما يرجع ذلك إلى أن واحدا من أهم أهداف التنشئة العسكرية يتمثل في "**تعويد أفراد القوات المسلحة على الانصياع للأوامر والتعليمات العسكرية، والالتزام بالمعايير والمبادئ التي تقوم عليها**"[5]، فالحياة العسكرية حسبما وردت عند "السباعي" "**تتطابق مع مفهوم الفضاء الأبوي، فهو مثلها فضاء دائري هرمي متغطرس، لا مكان فيه للحوار والتساوي والتسامح والاختلاف**"[6].

فأما من ناحية غريزة تقدير الذات والإحساس بها فإن العسكري عند "السباعي" يراوده شعور دائم بأنه مجرد ترس داخل آلة، ليس له قيمة إلا بقدر ما يؤديه من دور ويحمله من رتبة؛ وإذا هو في كثير من الأحيان مجرد رقم؛ فـ"**للرقم العسكري أهمية خاصة في حياة الأفراد العسكريين؛ فالحياة العسكرية لا شخصية، يبرزها الرقم المسلسل للفرد العسكري**"[7]، وهذا هو شعور "علي" حينما "**تناول البندقية رقم (٧٩) التي <u>فرضت رقمها عليه</u> وعلى ملابسه حتى <u>أضحت أقرب إليه من اسمه</u>**"[8]، ويتابع "السباعي" بأسلوب لا يخلو من دلالة عن نفس البندقية وعن علاقة التماك القائمة بينها وبين صاحبها قائلاً: "**تسببت له منذ أن <u>دخلت في حوزته</u> أو <u>دخل في</u>**

---

(١) طريق العودة: ص١١٧.

(٢) نفسه، ص٢٠٦.

(٣) نفسه، ص١٤٦.

(٤) سبق توضيح ذلك، ص١٦٦.

(٥) عماد عبد الرحيم الزغول: علم النفس العسكري، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٣، ص٤٠.

(٦) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٩٤.

(٧) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص٥١.

(٨) رد قلبي: ص١٤٦.

**حوزتها في عدة جزاءات**"[١]، وعند التفتيش يخاطب الجاويشُ "عليا" قائلاً: "**إن نظافة البندقية أهم من نظافة أجسادنا! لماذا تذكرت أن تضع لنفسك قطعة صابون وغيار في الجربندية ونسيت البندقية؟ ما قيمتك في الميدان بغير بندقية؟!**"[٢].

وأما من ناحية التعامل مع الأشخاص فإنه لا مجال فيه للحرية، وهو لا يرجع إلى مبادئ الاحترام المتبادل وأصول الذوق ومراعاة السن.. وما إلى ذلك، وإنما يتوقف بصورة حاسمة وصادمة على مبدأ الرتبة والأقدمية؛ فـ"هناء" تخاطب صديقتها "نعمت" في سخرية لا تخلو من حقيقة ثابتة ومشاهدة في المكان العسكري: "**سأكون أقدم منك وسأمارس عليك كل أنواع السلطة والإمارة**"[٣]! إن مجرد الأقدمية بالنسبة للعسكري - حتى وإن خلت من متطلبات المهارة والجدارة - تجعل منه سيدا يمارس سيادته على من هو أحدث منه التحاقًا؛ "**هبط الطابور بعد ذلك إلى الفناء السفلي يقوده الطلبة القدامى الذين بدؤوا يباشرون سلطانهم على الطابور بمجرد أن أُعلنت نتيجة القبول؛ حتى بدوا كأنهم تجار في سوق عبيد وأن الطلبة المقبولين قد أضحوا ملكًا لهم**"[٤].

وأما من ناحية الأوقات فالعسكري مقيد في كل فعل يقوم به بوقت ما أو نداء ما؛ يقول "السباعي" عن نظام تقيد العسكري في حياته بالنوبات: "**تنطلق خلال ذلك مئات النوبات من البروجي لا يستطيع أن يميز إحداها عن الأخرى!... لم تكن النوبات تقتصر على نوبات الأعمال المحددة بمواعيد، بل كانت هناك نوبات أشخاص؛ فللجاويش نوبة، ولأومباشي العيادة نوبة، وللباشجاويش نوبة! ولا ينفك البروجي ينادي عليهم بـ"بوريه" كلما طلبهم أحد، ويغرق "علي" في الحيرة غير مدرك سر تلك النوبات الحمقاء المتتالية**"[٥].

ومن أكثر الأمور التي تبعث بالضيق في النفس الإنسانية وتسلبها حريتها أن تكون الحياة مقننة ومقعدة حتى في أبسط الأمور؛ كأمور الترويح والتسلية؛ "**كان "علي" يذكر أن من أولى قواعد الصحة التي تعلمها: أن يستريح الإنسان بعد الطعام مدة لا تقل عن الساعتين؛ حتى يمكن للطعام أن يهضم وحتى لا تتلف المعدة، ومع ذلك فلم يكن نظام المناورة يعترف قط بهذه القاعدة؛ إذ كان لا يكاد يتناول الطعام ويبدل ملابس الألعاب البيضاء بملابس الطابور حتى يبدأ الألعاب**"[٦].

كما تضيق النفس أيضا بالأوامر غير المبررة وغير المنطقية ظاهريا، حتى وإن كان وراءها حكمة خفية؛ يقول "علي" في تبريره لـ"إنجي" حينما سألته عن سبب عدم قدرته على نزول إجازة: "**- يوجد عندنا صنف حريق. - لست أفهم. - في كل أسبوع يبقى صنف (جماعة) في المدرسة ليقوم بواجب**

---

(١) رد قلبي: ص١٤٦.

(٢) نفسه، ص١٥٠.

(٣) العمر لحظة: ص٢٨.

(٤) رد قلبي: ص١٢٤.

(٥) نفسه، ص٣٦١.

(٦) نفسه، ص٢٠٩.

نوبتجية الحريق؛ حتى إذا حدث حريق في المدرسة وجد من يطفئه. - وهل سبق أن حدث حريق؟ وهل استطاعوا إطفاءه؟... - الواقع أنه لم يحدث طيلة وجودي في المدرسة، ولا أظنه قد حدث قبل وجودي، وإن كان ذلك لا يمنع من أن يحدث في أي وقت، أما سؤالك عما إذا كان الصنف يستطيع إطفاءه فذلك لا يعلمه إلا ا ! على أية حال إنها نوع من مضايقات المدرسة أو على الأصح ما نظنها مضايقات"[1].

غير أن القليلين قد يستطيعون فهم فلسفة هذه المضايقات؛ حيث يتابع "علي" نفسه في حديث طويل بينه وبين "إنجي" تبرير تلك المضايقات: "أجد فيها نوعا من رياضة النفس على فعل ما لا تحب وقبول ما لا ترضى، والتسليم به بلا جدل ولا مناقشة، وهي رياضة واجبة على كل نفس في حياتنا هذه؛ لأن الحياة كثيرا ما تجبرنا على ما نكره وتفرض علينا ما لا نشتهي، وأعتقد أن النفس العسكرية خاصة أحق بهذه الرياضة التي تؤهلها لقبول الأوامر العسكرية في السلم والحرب، وتنفيذها بلا جدل ولا مناقشة حتى ولو كانت غير معقولة ولا مقبولة. - لقد وجدتَ فلسفة للعسكرية تسوغ بها سخافاتها!... وأظن من بين تلك السخافات حلاقة الرأس. - قد تبدو في مظهرها سخافة، وإن كانت تخفي في باطنها أبلغ الحكم. - كيف؟ - أولها: ترويض النفس كما قلت لك على قبول ما لا تشتهي مهما بدا من عدم فائدته وسخافته. - ثانيها؟ - تعويد المرء على ألا يضع اعتداده وثقته في مظهر تافه كأنما هو "شمشون" إن زال شعره زالت قوته! إن نفسه هي نفسه؛ بشَعر أو بغير شَعر. - وثالثها؟ - النظافة، وعدم تضييع الوقت في التمشيط والتزين"[2]!

(١) رد قلبي: ص١٧٥، ١٧٦.

(٢) نفسه، ص١٧٦، ١٧٧.

٤. **الافتقار للأمان:**

إن من أهم سمات الأماكن العسكرية - خاصة تلك التي تكون في مواجهة العدو وعلى جبهات القتال - "**افتقارها إلى أسباب المناعة... ووضعها لأهلها في حالة ترقب لا في حالة استقرار**"[(١)]؛ بل إن ذلك المكان العسكري البعيد عن القتال ومواجهة العدو أيضا يكون مطلوبا منه بصفة دائمة "**أن يحافظ على تنظيم المعركة في مختلف الظروف والأوقات وأن يكون دائما في حالة قصوى من الاستعداد**"[(٢)]؛ ويرجع ذلك إلى الحاجة الملحة إلى "**اليقظة القتالية والاستعداد للمقاومة ومواجهة الأعمال المفاجئة وإلى أن تكون التشكيلات التقليدية في حالة استعداد دائم لمواجهة احتمالات الحرب**"[(٣)].

على ذلك فالأماكن العسكرية بصفة عامة هي أماكن قلقة ومضطربة تفتقد إلى نمط الحياة الطبيعية لافتقارها إلى الأمان كليا، فإذا ما علمنا أن "**الأمن هو السبيل إلى المكان، فعلى قدره تكون صلابة الانغراس في الفضاء، وكل عملية تدجين للمكان تبدأ بتركيز العامل الأمني؛ إذ لا استقرار ولا عمل بالتالي إلا بفضله**"[(٤)]؛ وقفنا بالتالي على درجة القلق والتوتر العالية التي تصيب ساكني "المكان العسكري"، والتي ظهرت واضحة في روايات "السباعي".

والشخصية العسكرية لديها وعي ظاهر بتلك الإشكالية؛ فـ"محمود" يتردد في دعوة "نعمت" إلى العشاء رغم رغبته الشديدة في ذلك بسبب تلك الإشكالية؛ "**أجهد فكره حتى يهيئ الفرصة للقاء الآخر، ولم يجد أمامه سوى دعوتها هي وزملائها للطعام معه، ولكن أين؟ في مخبئه على خط النار؟! غير معقول! وحينما تقدم الدكتور "أمين" حكيمباشي المستشفى بدعوتهم لتناول العشاء في المستشفى رآها مخرجا لورطته وقال: كنت أود أن أكون في مكان آمن حتى أدعوكم أنا، ولكن يبدو أنه لا مفر من قبول الدعوة عندك**"[(٥)].

والمكان العسكري عند "السباعي" هو مكان طغت فكرة الموت وشبحه على كل شبر فيه حتى صار ظلاًّ للمكان، أو كما عبرت عنه إحدى شخصيات "السباعي" ببساطة قائلة: "**الموت هنا لا يمنحنا حتى فرصة الخوف منه، وسط الضجيج والدوي والغبار والدخان تفلت شظية أو رصاصة لتنفذ في أحدنا فيسقط**"[(٦)]؛ إن حلول الموت في تلك الأماكن غالبا ما يكون من البساطة لدرجة الصدمة؛ هذا ما أدركته "نعمت" وهي تجتر في ذهنها خبر موت "عبد العزيز" في إحدى عمليات المداهمة التي قامت بها سريته؛ فـ"**موته أكد لها أن الموت هنا ممكن ببساطة، وأننا لا نملك**

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٥٣.

(٢) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص٧١.

(٣) نفسه، ص٥٩.

(٤) نفسه، ص١٦٨.

(٥) العمر لحظة: ص٤٨.

(٦) نفسه، ص١٧٠.

**إلا أن نفاجأ به في أشلاء أحبابنا**"[١]، فقد يأتي هذا الموت ببساطة الحديث: "**قبل أن يفرغ من كلماته سمع الأزيز وبدأ الدوي، وفي لمح البرق وثب "محمود" من العربة ثم جر "نعمت" من ذراعها نحو حفرة على جانب الطريق، وقبل أن يهبط فيها سمع دويا يصم الآذان وعلا دخان كثيف**"[٢]، وقد يأتي ببساطة انقشاع الدخان: "**انقشع الدخان وهبط الغبار، وعلى الضوء الرمادي بدت عربة الذخيرة سوداء ممزقة كأنها قطعة ورق محترقة، وعلى مقربة منها بدت كتل سوداء مزقتها الشظايا، وبدا جلدها المحترق رماديا كطفية السيجارة، وصعق "إبراهيم"؛ لم يصدق أبدا أن الأمر يمكن أن يحدث بمثل هذه السرعة والسهولة**"[٣].

إن هذه السيطرة القاتمة للموت على المكان العسكري لتدفع الوحش الرابض في نفوس قاطنيه إلى الظهور خارجا في محاولة مستميتة للدفاع عن النفس أو الهروب من الموت، والذي قد لا يتحقق إلا بإنهاء حياة الغير؛ يقول "السباعي": "**الارتياع على وجوه الإسرائيليين، يقفون بغير أدوات تفوق، بغير تكنولوجيا، بشرا لبشر، أو حيوانًا لحيوان**"[٤]، وهكذا تتحول الحياة عند الشخصية العسكرية إلى "**قتل أو سعي إلى النجاة من القتل**"[٥]؛ تلك الحقيقة التي يترجمها "السباعي" بقوله: "**كل جندي يمسك بسلاحه ويتقدم في حزم وإصرار، إذا لم يكن أمامه إلا أن يكون قاتلاً أو مقتولاً فليكن قاتلاً وقاتلاً وقاتلاً حتى يلقى مصرعه، ليكن عزاؤه عن الحياة هو إنهاء حياة أكبر عدد ممكن من العدو الذي سيضيع هذه الحياة؛ سيثكل أمه وييتم أطفاله... لقد أحس كل منهم منذ بداية الهجوم أن الموت قدره، فلماذا لا يفعل كل ما يستطيع من التنكيل بعدوه قبل أن يقتل؟! وبهذا المنطق تحرك الجنود**"[٦]! وهذا ما يسمى بـ"**العدوانية المنطقية؛ أي العدوانية التي توجه نحو القوى التي هاجمت الجندي فعلاً وهددت حياته**"[٧].

وعليه فقد نالت فكرة الموت حيزا كبيرا من تفكير العسكريين في روايات "السباعي" أيضا؛ نجدها تنبثق - ببساطة وقوع الموت نفسه - من كل موقف وتخطر من كل محادثة؛ فـ"مراد" حينما يدخل كوخه تلوح له فكرة الموت في كل قطعة من أثاثه البسيط؛ "**بدا الكوخ على ضوء المصباح موحشًا، قد صفت به خمسة سرايرر سفرية؛ ثلاثة منها للضباط في ناحية، وفراشان في الناحية الأخرى كان أحدهما له. وألقى "مراد" نظرة على فراشه ثم انتقل ببصره إلى الفراش المجاور؛ كان فراشًا بلا صاحب، لقد ذهب صاحبه ولم يعد، أو عاد إلى مرقده ببطن الأرض، في حفرة لا فراش فيها سوى الثرى، ولا غطاء سوى الرمل والحجارة. ذهب كما يذهبون الآن؛ ذهب اليوزباشي "جلال" قائد ثاني الكتيبة يضحك في جذل ويدندن بأغنية مرحة، وطلب منهم ألا يأكلوا كل علبة "البلوبيف"، واستحلفهم بألا يمسوا زجاجة البيرة التي تركها، وأبقوا له العلبة والزجاجة، ولكنه لم يعد، وبقي فراشه خاليا، وسيذهبون الآن جميعا؛ الملازمون**

---

(١) العمر لحظة: ص١٧٠.

(٢) نفسه، ص٥٨.

(٣) طريق العودة: ص٢٨٦.

(٤) العمر لحظة: ص١٥٥.

(٥) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٤٩.

(٦) العمر لحظة: ص٢٦٨.

(٧) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص١٧٦.

**الثلاثة وهو، لا يعلم أحد منهم من العائد، ومن سيكون صاحب الفراش الخالي. ومرة أخرى نظر "مراد" إلى فراشه وأحس برجفة، وتملّكه إحساس بالخوف والتخاذل ما لبث أن طرده عنه بشدة، وتنحنح بصوت عال كما يفعل الخفير في بهمة الليل ووحشته؛ ليطرد عنه أشباح الظلام"**[1].

وفي تذكره لصاحبه "عسران" يحدث نفسه قائلاً: "**ما أسرع ما ينتهي الإنسان! في لحظة يكون، وفي اللحظة التالية يختفي. الفاصل بين أن يكون وألا يكون لحظة واحدة! كان يمكن أن تأخذ نهاية الإنسان وقتًا أطول، هذا الكائن الضاحك الصاخب المتحرك المفكر، الذي يفعل أشياء كثيرة.. كان يجب ألا ينتهي بهذه الطريقة الخاطفة، كان مفروضا أن يكف عن كل أفعاله الكثيرة شيئًا فشيئًا. ومد "مراد" يده ليتناول بدلة الميدان من فوق المشجب، فوجد تحتها بدلة "عسران"، لقد سبق أن نبهه دائما ألا يستعمل مشجبه، وتحسس "مراد" البدلة وأحس بكل مشاعره الجامدة تذوب، وبأعصابه المتوترة تنحل، وبدموعه تنحدر من مآقيه، وإذا به يندفع في نوبة بكاء كأنه طفل"**[2].

ولا عجب أن يعجز العسكري أحيانًا عن دفع تلك الفكرة عن ذهنه؛ "**تذكر الفراش الخالي وتذكر "جلال"، وبرغمه انزلقت فكرة الموت إلى ذهنه، وحاول طردها عبثًا، وعجز عن مقاومتها؛ فسلم نفسه إليها وتركها تعبث به وتقلبه تقليب الشواء على النار. ليس بمستبعد أن يلقى حتفه في هذه المعركة برصاصة تندفع في الهواء، لا تجد مكانًا تستقر فيه سوى رأسه أو صدره، وتخيل نفسه يتلمس موضعها ويحس سخونة الدماء ولزوجتها، وتخور قواه ويخر صريعا، وتصور جثته ملقاة في العراء نهبا للطيور، أو محمولة على نقالة الميدان"**[3].

---

(١) طريق العودة: ص١١٧، ١١٨.

(٢) نفسه، ص١٤٣، ١٤٤.

(٣) نفسه، ص١٢٤.

**٥. القلق:**

إن جو الحياة العسكرية في روايات "السباعي" هو جو مشحون بالقلق والتوتر، والشخصية العسكرية لديه ذات أعصاب متوترة بصفة دائمة ممارسة للتفكير بصورة مرضية؛ ومن أبرز دواعي القلق لديهم القلق على الأهل والأولاد؛ فكثير من الجنود "**لا يقلقهم أزيز الطائرات أو دوي القنابل بقدر ما تقلقهم مشاكلهم الصغيرة التي خلفوها وراءهم**"[(١)]. ويبدو جزء من ذلك التوتر في المشهد التالي الذي يصف "السباعي" فيه حالهم وهم مقبلون على إحدى المعارك الخطيرة قائلاً: "**استمرت الدبابات في السير يبدد ضجيجها سكون الليل، وبين آونة وأخرى يسمع دوي المدفعية من بعيد، واستغرق ركابها في تفكير متقطع مضطرب، يتنقل بين البيت النائي والأهل الغائبين، وبين العدو الرابض والمعركة المنتظرة**"[(٢)].

أما الضابط "مراد" القاسي القلب الساخر بصفة دائمة فلا يعدم هو الآخر بعض التفكير الذي يصيبه بالتوتر؛ "**سيتقدم بدبابته ولن توقفه قوة ولا أوامر، حتى يصل إلى "تل أبيب" على ظهر "نفيسة" كما كان يحلم دائما. وانتقل من "نفيسة" الدبابة إلى "نفيسة" الراقدة في "شبرا"؛ إلى أمه المشلولة الطيبة التي تغرقه بدعواتها، لا شك أنها الآن تفكر فيه وتدعو له، وقد تكون عبراتها تتدحرج على خديها الغائرين كما تعود أن يراها دائما**"[(٣)].

ويظهر "السباعي" أسباب ذلك القلق الدائم على الأهل والأبناء لدى الجنود في عدد من المشاكل التي يستعرضونها مع "نعمت"؛ والتي من أبرزها مشكلة الجندي "صميدة" المتمثلة في مرض عمه الذي أقعده وهو العائل الوحيد للأسرة[(٤)]، وكذلك "عبد ربه" الباحث عن سكن يلائم أسرته[(٥)]، و"عبد الستار" الذي يرغب في قبول ابنه في مدرسة بجواره توفر على زوجته الشقاء[(٦)]، و"صلاح" ومشكلات أمه وأخوته الصغار الذين بلا عائل[(٧)]. وتمتلك "نعمت" تبريرا وجيها لذلك القلق لدى الجنود حينما تحدث المقدم "محمود" حول مشاكلهم ويجيبها بقوله: "**كل الناس لهم هذه المشاكل**"[(٨)]، فتجيبه هي بدورها: "**وكل الناس يسعون لحلها، ولكن عندما يقبعون في**

---

(١) طريق العودة: ص١١٤.

(٢) نفسه، ص١٢٦.

(٣) نفسه، ص١١٤.

(٤) العمر لحظة: ص٥٠.

(٥) نفسه، ص٥١.

(٦) نفسه، ص٥٢.

(٧) نفسه، ص٧٧.

(٨) نفسه، ص٧٢.

**خنادقهم على خط النار، ويحرمون من مجرد السعي لحلها؛ تتحول هذه المشاكل إلى نوع من الطنين في رؤوسهم، لا سيما إذا كانوا هم وحدهم المسؤولين عن حلها، إذا كانوا آباء لصغار أو أبناء لعجزة**"[1]. وهو ما يؤكده الشاويش "صلاح" صراحة بقوله: "**نحن نستطيع أن نجري وراء أمورنا هنا، أما أمورنا في "القاهرة" فلا نجد من يجري وراءها كما يجب**"[2].

وليس القلق على الأهل والأبناء فقط هو المسيطر على الجنود في المكان العسكري، ولكن هناك أيضا القلق الطبيعي مما يحمله الغيب لهم من مفاجآت يربض الموت في ثناياها، والذي عرضته الدراسة في السمة السابقة وهي "الافتقار للأمان".

---

(١) العمر لحظة: ص٥٤.

(٢) نفسه، ص٧٢.

**٦. كبت المشاعر:**

تمتلئ الحياة العسكرية في روايات "السباعي" بمواقف كبت المشاعر لدى الشخصية العسكرية، ويسيطر عدم الخضوع للعاطفة والانفعالات بصورة واضحة على المكان العسكري فيها؛ حيث يعد ذلك الخضوع للعاطفة نوعا من الافتقار لمتطلبات القوة والرجولة؛ ومن أبرز المشاهد التي ورد فيها ذلك الكبت للمشاعر لدى الشخصية العسكرية ذلك المشهد للقائد ورفاق السلاح بعد موت رفيقهم "عبد العزيز" في إحدى المعارك: "**أحست "نعمت" أن جوا من الحزن يخيم على الجميع فتساءلت: - ماذا بكم؟ وببساطة رد عليها "صلاح": - "عبد العزيز" مات. وأحست "نعمت" كأن مطرقة هوت على رأسها، وعادت تتساءل غير مصدقة: - مات؟! "عبد العزيز"؟ وضاق "محمود" بموقف الانفعال الذي يوشك أن يحدث فقال في عجلة وبغير شعور: - نفذ التعليمات التي أصدرتها إليك، وسأذهب لتغيير ملابسي. والتفت إلى "نعمت" قائلاً: - أظن من الخير أن تعودي إلى المستشفى، الدنيا ليات، والطريق مزعج بالليل. وعادت تسأله غير مصدقة: - "عبد العزيز" مات؟! وقال "محمود" في شيء من القسوة: - البعض منا لا بد أن يموت، لقد عبرنا القناة وقتلنا اليهود، هذه أنباء طيبة. ولكن "نعمت" استمرت تقول وكأنها تحدث نفسها: - كان يريد النزول... ثم تتابع انفعالها وتتوجه إليه باستفهامها المستنكر: - لماذا أصررت على أن تأخذه معك؟! لقد كان يريد النزول لكي يكفر عن ذنب جناه فلماذا لم تتركه يفعل؟! وزفر "محمود" زفرة ضيق ثم أمسك بذراع "نعمت" يجرها نحو العربة قائلاً: - "نعمت"، من فضلك، ليس هذا وقته، نحن نفعل ما يجب أن نفعله، نحن لا نعرف من سيموت منا ومتى وأين حتى نكف عن إصدار أوامرنا للناس كي لا يموتوا**"[(١)].

ومن أبرز المشاهد التي ظهر فيه عدم الخضوع للعاطفة ذلك المشهد للقائد "محمود" خلال إنقاذ جنوده للذخيرة بنقلها من المخزن الذي وقع به أحد الصواريخ: "**حمل أحدهم صندوقًا يحتضنه بذراعيه، وكانت النار قد مست طرف الصندوق، وفجأة انفجر الحمل بصاحبه، وأحس "محمود" وهو يرقب المنظر بشيء يلتوي في باطنه، ولكنه تغلب على ضعفه وصاح بالجنود الذين توقفوا برهة أمام الجندي الصريع: - وبعدين.. إحنا في عرض كل طلقة**"[(٢)].

ومن الملحوظ أن هذا الكبت الدائم للمشاعر ودفع العاطفة قد سبب نوعا من اللامبالاة في طبيعة الشخصية العسكرية؛ بحيث صارت تنظر إلى أمور كالإصابات الشديدة والموت على أنها أمور عادية؛ فها هو "رشاد" يجابه "نعمت" هو الآخر بأسلوبه التقريري الجاف والخالي من المشاعر؛ حيث يقول: "**- لقد قاموا بعملية عبور ناجحة جدا، لقد دمروا الموقع الإسرائيلي بأكمله، وكانت خسائرنا ٢ قتلى و٣ جرحى. قالها "رشاد" بطريقة تقريرية لا يشكل فيها القتلى والجرحى سوى مجرد أرقام في إحصاء الخسائر والأرواح**"[(٣)].

---

(١) العمر لحظة: ص١٦٦- ١٦٨.

(٢) نفسه، ص٢٦٧.

(٣) نفسه، ص١٧١.

ويظهر من الحوار التالي بين "محمود" و"نعمت" ما يمكن أن يقدم بعض التوضيح لما يصيب الشخصية العسكرية من تبلد في المشاعر تجاه القتل والموت: "**- أروعك شيء؟ - العملية كلها مروعة، إنها ليست بهذه البساطة التي تُوضع بها على الورق أو تُوصف بها في البلاغات؟ - كيف؟ - يعني ٢ قتلى و٣ جرحى لا يمكن أن يكون إنسانيا بمثل هذه البساطة التقريرية التي تقدم بها إلى الأسماع. ورد "محمود" وهو ينفخ من أنفه نفخة سخرية: - ٢ قتلى.. أهذا مروع؟ ماذا تقولين إذًا في ١٥ ألف قتيل؟ - أين؟ - في المعركة المشؤومة التي سميناها بالنكسة**"[1]. وقد كان "محمود" باعتباره أحد القادة الذين حضروا تلك الهزيمة "**يذكر دائما الخمسة عشر ألف قتيل... علمته الهزيمة القسوة، وحجبت كل ما في باطنه من حنان ورقة، كان يعرف أن الحرب حرب، وأنه لا يجب أن يرحم العدو؛ لأن العدو لم يرحمه**"[2].

وكدلالة على التدرج الحسي الذي يصيب الشخصية العسكرية ابتداء من قمة التأثر وانتهاء بقاع اللامبالاة؛ نرى "نعمت" في هذا المشهد وهي تحدث نفسها بعد أن أقامت فترة في المكان العسكري حيث تصل إلى نفس القناعة التي انتقدتها من قبل قائلة: "**غير معقول أن أفزع كلما قدمت دفعة جرحى؛ إنه مستشفى عسكري، والجبهة ساخنة؛ كل يوم عبور، وكل ساعة ضرب، وفي كل آونة تقذف الجبهة إلينا بدفعة جرحى، والمفروض هنا أن نحترف استقبال الجرحى لا أن نروع من استقبالهم**"[3]. ورغم ما تحمله "نعمت" من تبرير لذلك الوضع المأساوي إلا أنها لطبيعتها الأنثوية الرقيقة التي تخالف ما يجب أن تكون عليه الطبيعة العسكرية لا تملك إلا أن تشعر "**بمرارة وهي تجد نفسها تسلم بالحرب وبالقسوة، وماذا يستطيع أن يفعل الإنسان أمام القسوة والحرب إلا أن يكون قاسيا ومحاربا، على الأقل لكي يبطل القسوة وينهي الحرب**"[4].

وقد يصل الأمر في نطاق هذه اللامبالاة إلى درجة الاستمتاع بالقتل! ويعلل لذلك "مراد" بقوله حينما سأله "إبراهيم" عن شعوره تجاه ممارسة القتل: "**- وكيف وجدت منحه؟ - ممتع عندما تحس أنك تثأر لمظلوم أو تأخذ حق مهضوم الحق**"[5]. ورغم ما صرح به "مراد" من حصر هذا الاستمتاع بحالات شرعية ينصر فيها المظلوم ويعيد الحق إلى صاحبه؛ إلا أن ذلك النص يؤكد بوضوح أن "**أخطر ما في العنف هو ترديه بالإنسان - سواء كان هو الضحية أو الجلاد - إلى الحيوان الكامن فيه، وقضاؤه على مظاهر السمو والرفعة التي نحتتها شيئًا فشيئًا جهود التهذيب والتربية والتمدين عبر القرون الطويلة... والإنسانية لا تسمو ولا تصان إلا خارج العنف**"[6].

---

(١) العمر لحظة: ص١٧٨.

(٢) نفسه، ص٢٢١.

(٣) نفسه، ص١٧٨.

(٤) نفسه، ص٢٢١.

(٥) طريق العودة: ص٢٣.

(٦) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٨١.

ومن الملحوظ في هذا المقام أيضا أن تلك اللامبالاة لا تكون محصورة تجاه الآخر فقط؛ وإنما قد ترد كذلك في مواقف بين الزملاء بل أحيانًا في حديث الشخص عن نفسه؛ ففي موقف لطبيب عسكري مع أحد الجرحى: "**دخلت العربة إلى غرفة الفحص، قام الطبيب النوبتجي بالكشف وقال وهو يربت على كتف "نبيل": بسيطة؛ تمزق في عضل الفخذ**"[(1)]! ونفس الأمر بالنسبة لنفس الشخصية حينما قابل "نعمت" في المستشفى فسلم عليها ف"**ردت في ترحيب: - أهلاً وسهلاً، سلامتك؟ - بسيطة؛ شظية في الفخذ**"[(2)].

ولكن برغم هذه الحدة الظاهرة التي تتسيد الموقف لا يخلو الأمر من مشاعر فياضة خفية ومكبوتة تحاول الظهور على السطح بين آونة وأخرى: "**يشد "عبد العزيز" ذراعيه حول عنق صاحبيه وكأنه يقاوم ألما شديدا ويصيح من بين ضروسه: - ياه! ويقول "صلاح" وهو يتمزق ألما: - معلهش يا "عبد العزيز"، سنصل حالاً وسنذهب إلى المستشفى... ويرد "صبحي" والعبرات تخنق صوته: - ربنا معاك.. أنت راجل**"[(3)]. وبعد تيقن الجميع من موت "عبد العزيز" يأتي ذلك المشهد الحزين الذي يحمل العديد من الدلالات: "**لم يرفع "صلاح" رأسه من كفيه، ولم يقف لتحية القائد، لم يكن يشعر بأنه قادر على شيء. وقف "محمود" وسط الدشمة، جسده الطويل انحنى، ورأسه سقط نحو صدره، ازدرد ريقه، لم يعرف ماذا يقول. كان "صبحي" أول من تحدث؛ قال باختصار: - مات! ورفع "محمود" كفه يمسح جبينه وعينيه، كره أن تمسك مشاعر الضعف بتلابيبه. لم يكن أول عسكري يموت منه في معركة، لماذا يشعر إذن بهذا الانكسار والانقباض في صدره، يود أن يصرخ، أن يبكي، ولكن يجب ألا يترك نفسه لمثل هذه الانفعالات السخيفة، يجب أن ينطلق إلى الخارج بعيدا عن الجسد الميت... يجب أن يخرج من هذه الدشمة المظلمة وأن يستحم ويغير ملابسه، ولكنه يشعر أنه مشدود إلى هذا الجسد، مشدود بحزن وألم ومرارة... بغير وعي انحنى على الجسد، رفع المشمع عن وجهه، أحس بحنين شديد يدفعه إلى تقبيله، انحنى عليه ومس جبينه بشفتيه... ضغط بأسنانه على شفتيه، هذه الدموع المخجلة تأبى إلا أن تتساقط، وتركها تتساقط في صمت لتبلل الوجه الأسمر، ثم استدار وهو يزدرد ريقه مع ما استطاع أن يمتصه من الدموع**"[(4)].

ومن أبرز المشاهد التي وردت في هذا النطاق أيضا ذلك المشهد الذي لم يملك فيه القائد "مراد" نفسه - وهو القاسي القلب الساخر من الموت بل من كل ما حوله - بعد عودته من الميدان فاقدا أحد ضباطه: "**مد "مراد" يده ليتناول بدلة الميدان من فوق المشجب، فوجد تحتها بدلة "عسران"، لقد سبق أن نبهه دائما ألا يستعمل مشجبه، وتحسس "مراد" البدلة وأحس بكل مشاعره الجامدة تذوب، وبأعصابه المتوترة تتحلل، وبدموعه تنحدر من مآقيه، وإذا به يندفع في نوبة بكاء كأنه طفل. ودخل "عبد المنعم" وأمسك به يخرجه من الكوخ، وقبل أن يصل إلى الباب تلفت خلفه وقال في صوت يخنقه البكاء وهو يشير إلى فراش "عسران": - لقد زادت الفراشات الخالية واحدا**"[(5)].

---

(1) العمر لحظة: ص٢١٥.

(2) نفسه، ص٢١٣.

(3) نفسه، ص١٥٨، ١٥٩.

(4) نفسه، ص١٦٢- ١٦٥.

(5) طريق العودة: ص١٤٣، ١٤٤.

**٧. الروتين:**

كغيره من الأماكن التي تقوم على النظام والدقة والهرمية في التعامل يحتوي المكان العسكري على شؤون تحتاج إلى إدارة وتنظيم؛ وقد أصابه ما أصاب كثيرا من تلك الأماكن من روتين وبيروقراطية في الأداء؛ تدرج من البطء العادي المقبول إلى حد ما في الإجراءات ليصيب أمورا قد تكون قاتلة في بعض الأحيان؛ ومن أبرز مشاهد الروتين ذلك المشهد بين قائدين اضطر أحدهما في النهاية لمخالفة التعليمات وكسر الروتين: "**- لقد استلمنا ثلاث دبابات من الجيش الإنجليزي ونريد أن نقيم لها جراجا في الأرض الكائنة بجوار الميس. - اكتبوا خطابا للمصلحة. - ليس هناك وقت للخطاب. واستمر "إبراهيم" يشرح له ببرود ما يجب عمله. - والمصلحة ستحول لنا الخطاب إذا وافقت ثم ستُجرى مقايسة. - لماذا كل هذه الإجراءات المعقدة؟ - ثم تُرفع المقايسة إلى المصلحة، وعندما توافق عليها يكتب إلينا ثم.. - إننا نريد الجراج حالاً، لا يمكن أن تُترك الدبابات تبيت في الطل حتى تجري أنت مقايستك. - هذه هي الأصول. - الأصول ألا تُترك الدبابات في الخارج. - إذًا أقم أنت لها جراجا بمعرفتك. - سأفعل**"[1]. وبالفعل ينفذ الضابط "مراد" تهديده ويأمر جنود وحدته بسرقة بعض الأخشاب من المخازن وإقامة جراج للدبابات!

ومن الأمور التي تكرر ورودها في أكثر من موضع ولها علاقة وثيقة بهذا المجال ضيق القائد "إبراهيم" من الأبنية العسكرية والروتين الذي قامت عليه، وفشله في الصراع الذي خاضه مع القيادات لتغيير تلك التقليدية التي تتسم بها الأبنية العسكرية؛ "**أخذ ينظر إلى الثكنات العسكرية في ضيق؛ شيء ما لابد أن يحدثه في هذه الثكنات الكئيبة المقبضة، شيء يكسبها بعض الجمال والرونق ويمنحها بعض النور، ليس مفروضا على الجنود أن يسكنوا في قبور ضخمة مظلمة سميكة الجدران، ليس مفروضا عليهم أن يحرموا نعمة الجمال والضوء، شيء جديد لا بد أن يدخل على هندسة البناء العسكري كما دخل على كل أنواع الأبنية في عالمنا المتحضر، فلم يقل أحد: إن هذا النوع المقبض من الأبنية ذات الأقبية والأعمدة السميكة المأخوذ عن أبنية ثكنات الإنجليز والمعروفة من القرون الوسطى قد أضحت فرضا لازما للعسكرية. وبدأ في حدود سلطاته يفعل أشياء جميلة، لم يجعل عمله مقصورا على فرشة الجير وتسليك البكابورتات وإصلاح النور في الثكنات، بل بدأ يقيم إضافات جديدة هنا وهناك، يصلح واجهة أو يعدل مدخلاً... حتى أوكل إليه أن يضع تصميما لأحد الأبنية الجديدة المنشأة في المنطقة، وعنها وبدأ الرسم، لقد كانت فرصة الأولى ليحطم النماذج العتيقة الكئيبة التي فُرضت على المنشآت العسكرية، وظهر البناء الجديد فبدأت مشاكله... وأحس المسؤولون عن الأشغال العسكرية أن زمام الأبنية إن استمر في يد هذا الأحمق الصغير سيطيح بتقاليدهم، وكان عليهم أن يصدروا أمرا عسكريا يحتم عدم الخروج عن التصميمات الموروثة عن الأجداد والاكتفاء بالأقبية والأعمدة الضخمة، وكفى ا المهندسين شر المعمار**"[2].

---

(١) طريق العودة: ص١٥، ١٦.

(٢) نفسه، ص٦، ٧.

ومن الأمور التي تتعلق بالروتين في جانب منها أيضا أوامر أخذ الأسرى التي ضاق بها القائد "محمود" فخالفها وتسببت في مشاكل بينه وبين قادته؛ "**- تعارك مع القائد... - أليس بخير؟ - أجل، ولكنه متضايق ولا يريد أن يواصل العمل مع القائد... - كان سيادة المقدم "محمود" قاسيا! - كيف؟ - كان المفروض أن نأخذ أسرى ولكن رفض... قال في عنف وهم يرفعون أيديهم: اضرب، وحاولت أن أذكره بأن التعليمات بأن نأخذ أسرى قدر ما نستطيع... - وماذا حدث؟ - رفض سيادة المقدم التسليم، رفض الأسرى... ذهب إلى القيادة ليقدم تقريره وعاد ثائرا. - لماذا؟ - قال: إنهم غاضبون لأنه لم يحضر أسرى... وماذا قال "محمود"؟ - قال لهم: لم تكن هناك وسيلة للتفاهم سوى القتل، هل تريدون أن أحضر لكم قتلى؟ في المرة القادمة سأحمل قتلاهم على ظهري وأحضرهم لنستعرض جثثهم أمام العالم؛ حتى لا ينكر العدو خسائره. ثم ترك القيادة وعاد ثائرا**"(١). وكانت "نعمت" "**تعرف لم فعل ذلك؛ كان يرى في يد كل أسير بندقية تصوب إلى ظهره، طلب من "عبد العزيز" من قبل أن يقتل الأسير، ولكن الأسير غدر به؛ تناول بندقية قتيل وصوبها إلى ظهره، وكان على "محمود" في هذه المرة أن يتركهم كلهم قتلى**"(٢).

وقد نظر بعض العسكريين أحيانًا إلى بعض الأمور التنظيمية في المظهر العسكري باعتبارها نوعا من الروتين لا مبرر له؛ كما في هذا المشهد "**مد "مراد" يده فتحسس ذقنه وحدث نفسه ساخطًا: - لا بد من الحلاقة، لست أدري ما لزوم كل هذا الشعر! عشر دقائق في اليوم ضائعة في الحلاقة، أي ساعة في الأسبوع، أي ٥٢ ساعة في السنة، وأنا أحلق ذقني وأنا في الخامسة عشرة قبل أن تنبت؛ أي قضيت من عمري ألف ساعة في الحلاقة، سخافة! لن أحلقها اليوم وليفعل "سي زفت" ما يشاء، وكان يعني بـ"سي زفت" قائد الآلاي، الذي لم يشك في أنه سيلومه على ذقنه الطويلة، وسيدعي أنه مثل سيئ للضباط والجنود**"(٣). وفي موقف آخر للضابط "مراد" نفسه يثور على بعض الأوامر التي كانت في نظره بلا مبرر ويخالفها؛ "**طبعا! ما داموا هم يستريحون في قياداتهم لماذا لا يفعلون بنا هذا؟ لماذا لا يرموننا في المواقع ويحرمون علينا مغادرتها؟ وإلى متى سنبقى في مواقعنا؟ ولماذا؟ قسما بالله لأنزلن "العريش" اليوم، بل سأنزل كل يوم، وملعون أبو الأوامر! أجل؛ لن أمكث ثانية واحدة بعد المؤتمر، ما الذي يكرهني على تنفيذ مثل هذه الأوامر البلهاء التي تُعطى بلا مبرر ولا سبب؟!**"(٤).

ولكن الأمر لا يخلو من بعض المواقف الإيجابية التي تحتوي على تحرك ذاتي غير موجه من الإدارة في بعض الأحيان؛ ومن أبرزها وأدلها على ذاتية الجندي المصري ذلك الموقف الذي هب فيه القائد "حسني" لنجدة زملائه المحاصرين في جزيرة "شدوان" دون توجيه من القيادات حين رأى أنه أقرب الوحدات إليهم؛ "**أصر الرجال على التشبث بالأرض الصخرية التي**

---

(١) العمر لحظة: ص٢١٥- ٢١٩.

(٢) نفسه، ص٢٢١.

(٣) طريق العودة: ص٢٣٧، ٢٣٨.

(٤) العمر لحظة: ص٢٣٩.

**ملأهم الإحساس وقتذاك أنها باتت أثمن من كل شيء... وخلال ذلك كانت الإمدادات البحرية تتحرك في اللنشات، عرف القائد البحري المقدم "حسني" وهو في موقعه في خليج "السويس" ما يحدث في الجزيرة الصغيرة التي انقض عليها العدو يحاول أن يفترسها بطائراته ومدافعه وجنوده، وصل الدوي إلى مسامعه وعرف من جهاز اللاسلكي أن أبطال الجزيرة يقاومون وأنهم يصرون على الفناء في أرض الجزيرة ليجعلوا من صخورها مقبرة لهم ولأعدائهم، وأصدر أوامره للنشات بالتحرك، ففز في أحدها، أحس الرجل أنه قلق في موقعه وأنه سيكون أكثر ارتياحا لو انطلق مع القوة ليشارك جنود الجزيرة مصيرهم ويشد أزرهم"**[١].

ومن تلك المواقف أيضا موقف الضابط "إبراهيم" الذي لم يكن له شأن بالمعركة الدائرة و"**لم يكن أمامه عمل محدد واضح، كان فقط يعلم أن هناك قتالاً دائرا ومعركة ناشبة وخطرا يقترب، وأن اليهود يتقدمون... والمصريون قد احتشدوا لضربهم، كل فرد من القوات المسلحة لا بد أن يكون الآن قائما بعمل في المعركة، وهو من أجل هذا لا بد أن يعمل شيئًا، أي شيء عدا الجلوس في استرخاء أمام مدفأة"**[٢].

---

(١) العمر لحظة: ص٢٧١.

(٢) طريق العودة: ص٢٧١.

**٨. التحمل:**

من الأمور الشائعة في المكان العسكري التعرض للمرض أو للإصابة.. وغيرهما من أمور تختبر ألم الشخصية وتحتاج لقدرة غير اعتيادية على التحمل، وقد جاءت جميع الشخصيات العسكرية بلا استثناء في روايات "السباعي" قوية صلبة قادرة على تحمل الألم وكبته؛ وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الحياة في المكان العسكري التي تقتضي أن "**يستجمع الإنسان المحاصر... كافة إمكانياته، ويستنفر كيانه... فتتفتق الذات عن غير المألوف من القدرات... وبفضل ذلك تتاح للإنسان تجربة عميقة فريدة تتحول فيها القوى المعنوية إلى قدرات مادية ضخمة لا تقوى على توليدها الظروف العادية**"[(١)].

ومن أبرز المشاهد التي ورد فيها تحمل الألم مشهد مرض القائد "محمود" قبيل تنفيذ إحدى المهام القتالية؛ "**لاحظت "نعمت" على وجهه علامات إرهاق فتساءلت في قلق: - ماذا بك؟ - لا شيء. - إذًا لماذا أتيت؟ - شعرت بمغص بسيط. - مغص كلوي؟ - أعتقد هذا. وزاد قلق "نعمت" واقتربت منه قائلة: - تعال. - إلى أين؟ - لا بد أن ترقد. - لا، لا، ليس هناك وقت. وأحست به "نعمت" كطفل عنيد وتساءلت في حدة: - وقت لماذا؟ - للرقاد. وردت "نعمت" في شيء من السخرية: - ما وراءك؟ سهرة؟! وأجاب "محمود" والألم يشتد به فلا يمنحه قدرة على رد السخرية والاشتباك في مزاح: - أريد مسَكنًا. - ارقد أولاً، ارقد واسترح. - لا أريد أن أرقد. ونظرت إليه "نعمت" في حنق وزجرته كما تزجر طفلاً صغيرا: - لماذا لا تريد أن ترقد؟ أنت مرهق ولا بد أن تستريح. - قلت لك: ليس هناك وقت. - عجيبة! ماذا وراءك؟ - ورائي عمل. - الآن؟ - ليس بالضبط. وقبل أن ترد "نعمت" أقبل الدكتور "رشاد" وحيا "محمود" متسائلاً: - خير يا فندم؟ - أشعر بمغص. - اتفضل. - إلى أين؟ - إلى حجرة الكشف. - ليس هناك داعٍ.. أنا أعرف ما بي.. إنه مغص كلوي وأريد حقنة "نوفالجين" أو أي مسَكن. - حاضر، اتفضل يا فندم**"[(٢)].

ومن مشاهد الإصابات يأتي ذلك المشهد الذي تعرض فيه جندي المدفعية "عبد ا " لإصابة شديدة؛ ورغم ذلك فقد تحمل آلامه وأصر على أن يصلح المدفع لرفاقه حتى يستطيعوا أن يكملوا المهمة: "**سقطت قذيفة قرب المدفع المجاور لـ"عبد الكريم" وانطلقت صرخة مدوية وصمت المدفع عن الدوي، وهتف "عبد الكريم" في مرارة: - أُصيب الطاقم... ووصل "عبد الكريم" و"خليل" إلى الموقع، وأصابتهما رجفة وهما يريان جسد المدفعي مطبقًا على المدفع بلا رأس! وازدرد "عبد الكريم" ريقه وهو يقترب من الموقع ويرى بقية الطاقم قد تناثرت أشلاؤه... ونظر "عبد الكريم" فوجد جسدا ما زال يتحرك في حفرة مجاورة واندفع إليه يفحصه ثم هتف: - "عبد ا "! وبدا الرقيب "عبد ا " وقد أُصيب ساقه بشظية مزقت عضلات الفخذ وهو يحاول أن ينهض. - القذائف في الصندوق وراء المدفع إنها ما زالت سليمة. ثم تمتم قائلاً: - الحمد أننا نستطيع أن نواصل الضرب. وهتف به "خليل": - استرح يا**

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١٧٩.

(٢) العمر لحظة: ص١٣٦.

"عبد ا "، نحن سنشغل المدفع. - ولكني أستطيع أن أعمل. - ابق أنت مكانك وسأضمد لك جرحك لأن دمك ينزف. وهز "عبد ا " رأسه: - ليس هذا وقت تضميد الجراح. ونهض "عبد ا " واقفًا فأقبل عليه "خليل" يحاول أن يربط له جرحه النازف بمنديله... واندفع "عبد ا " بجرحه نحو المدفع وبدأ يحاول تشغيله، ومضت فترة شُدت فيها أعصاب "عبد الكريم" وهو يرقب المدفع الرابض في صمت و"عبد ا " ينكب عليه يحاول إصلاحه و"خليل" ينقل الذخيرة إلى جواره، وفجأة هتف "عبد ا ": - الحمد ... ومد خليل يده بالقذيفة إلى "عبد ا " ولكن "عبد ا " لم يتناولها، لم يستطع أن يمد يده؛ خار جسده من كثرة ما نزف واستند على المدفع ثم هوى. واندفع "عبد الكريم" إلى المدفع بعد أن جذب جسد "عبد ا " وهو يهتف في وجيعة: - انتهى "عبد ا "؛ سكب آخر نقطة من دمه"[١].

ومن المشاهد التي تتعلق بالمكان العسكري في هذا النطاق وإن لم تكن ذات صبغة مرضية أو قتالية مشهد القتال بين كل من الطالبين "علي" و"صلاح" في مسابقة الملاكمة بالمدرسة الحربية، والذي تعرض فيه "علي" لإصابة بالغة كُسر فيها ضلعه ورغم ذلك تحامل على نفسه وأكمل المباراة حتى نهايتها؛ "قبيل نهاية الشوط بدأ "علي" يحس بالتعب، ولكنه استمر في ضرباته بنفس السرعة والقوة... وبدأ الشوط الثالث والأخير.. "علي" يحس بالوهن الذي أصابه في آخر الشوط الثاني يزداد وبأنفاسه تضيق، ولكنه اندفع يصوب الضربات عنيفة قوية بنفس الطريقة التي اتبعها في الجولتين السابقتين.. وأحس بالتعب يزداد والوهن يشتد ولكنه ضغط على ضروسه واستمر يكيل الضربات وهو يحرك يديه بطريقة آلية لا شعورية كأنما يحركهما غيره... وعاد "علي" إلى الممر الضيق وهو يحس بتلاحق شديد في أنفاسه وضيق في صدره ووخز في جانبه الأيسر، وارتمى على مقعد طويل وهو يحس بالوخز يشتد وبالألم يتزايد وكأن صدره يكاد يتحطم، ووضع المنشفة في فمه خشية أن يصرخ، وأقبل عليه الممرض يسأله عما به فأشار إلى جانبه دون أن يستطيع النطق، وحاول أن يتحسس الموضع الذي أشار إليه فأحس "علي" كأنما قد وخزته سكين وصرخ صرخة مكتومة في المنشفة. وأسرع الجندي الممرض بإحضار الضابط الطبيب، وأقبل عليه الأخير يفحصه وقد بلغ أقصى حالات الإعياء حتى أصبح لا يكاد يقدر على التنفس، ولم يكد الطبيب يتم فحصه حتى رفع حاجبيه في دهشة وصاح بالممرض: - انقله إلى المستشفى في عربة الإسعاف؛ إنه مصاب بكسر في ضلوعه"[٢].

وقد أثارت هذه القدرة على التحمل إعجاب قادته؛ حتى إن كبير معلمي المدرسة الإنجليزي المتسم بنوع من الغلظة العسكرية قد ذهب لزيارته بنفسه وأهداه تمثالاً ومنحه بعض الامتيازات كما يوضح المشهد التالي: "أحس وقع أقدام كثيرة تقترب من باب العنبر الذي رقد فيه، ثم أبصر كبير المعلمين الإنجليزي بوجهه الأحمر وأنفه الضخم وعصاه المتأرجحة في يده قد أقبل، وبجواره مدير المستشفى العسكري وهو ضابط برتبة "الأميرالاي" في لهجته لكنة سورية. وأصابت "علي" رهبة من رؤية الرجل؛ فقد كان منظره يبعث الخوف في نفوس الطلبة في المدرسة؛ إذ كان الحاكم بأمره فيها. وأخذ الرجل يقترب حتى وصل إلى فراش "علي"، ثم مد يده إليه بلفافة أخرج ما بها فإذا به تمثال صغير لملاكم من

(١) ابتسامة على شفتيه: ص٣٢١- ٣٢٤.

(٢) رد قلبي: ص٢٥٣، ٢٥٤.

الفضة، وشد على يده مصافحا وهو يقول بالعربية الركيكة: - لقد قدمت لأهنئك؛ إنك قد هزمت في المباراة ولكن هزيمتك كانت أشرف ما رأيت من الهزائم، ولقد كنت خيرا من الفائز. ثم نظر إلى مرافقه قائلاً: - كان يجب عليك أن تشهد هذه المباراة، لقد فاتك الشيء الكثير لأنك لم ترها، لقد استمر متفوقًا على خصمه حتى نهاية المباراة دون أن يشعر أحد منا أن به شيئًا، لقد ضرب مثلاً عاليا في قوة الجلد والمقاومة وعلو الروح. وعاد يوجه القول إلى "علي": - أنا لا أستطيع أن أعبر لك عما بنفسي من امتنان نحوك وتقدير لك، ولكني أؤكد لك أني لا بد أن أكافئك بما تستحق، وهذا التمثال الذي أعطيه لك إنما هو مكافأة رمزية، ولكني سأمنحك إلى جواره الخمسين درجة التي يستحقها الفائز، وسأتيح لك فرصة الامتحان العملي وأنت في فراشك، وسأدبر كل شيء لصالحك؛ فلا تضق بشيء، ولا تقلق على شيء، إني أحب الرجال وأنت رجل! وتناول "علي" التمثال وهو مشدوه حائر لا يدري ماذا فعل حتى يستحق كل هذا! وبدا له كأن انفعال الرجل وحرارته ضرب من ضروب الجنون!"[1].

(١) رد قلبي: ص٢٥٦، ٢٥٧.

**٩. التضحية:**

تمتلئ مواقف الحياة العسكرية في روايات "السباعي" بقصص التضحية والتفاني في أداء المهام القتالية أو الدفاعية التي تقوم بها الشخصية العسكرية؛ بطريقة تجعل من تحقيق تلك المهام هدفًا أول لا يقف دونه شيء حتى النفس، ويعبر القائد "محمود" عن ذلك بقوله: "**نحن على الجبهة لا نملك إلا حياتنا، ونحن نقدمها بيسر، لا نحاول لحظة أن نفكر في أن لها قيمة**"(١).

ومن أبرز مشاهد التضحية الواردة في روايات "السباعي" ذلك المشهد الذي هب فيه الجنود بدافع إنقاذ مخزن الذخيرة الذي يكادون يفقدونه، في صورة من التضحية قد لا يكون لها مثيل إلا في المكان العسكري؛ "**فجأة سقط صاروخ في مخزن الذخيرة، وقال "محمود" في غيظ: - غير معقول! نحن في حاجة إلى كل طلقة، ورد "شريف": - سآمر العساكر بإنقاذ كل ما يمكن إنقاذه من صناديق الذخيرة، وبدأ العساكر يحملون الصناديق بعيدا عن المخزن المتفجر، وتوالت الانفجارات وسط الصناديق، والجنود ينقلون الصناديق في بساطة وكأنهم ينقلون مخزن تعيين يحوي جوالات عدس، لا مخزن ذخيرة متفجر**"(٢)!

ومن أبرز المشاهد كذلك والتي عدت بمثابة انتحار حقيقي ذلك المشهد الذي اندفع فيه الضابط "عبد الكريم" قائد المدفعية وأحد جنوده في محاولة لإيقاف هجوم الدبابات وإنقاذ المعركة بعد أن نفدت ذخيرتهم: "**فجأة تناول بعض القنابل اليدوية ثم اندفع من وراء المدفع وهو يقول لـ"خليل": - تعال، لم تعد أمامنا سوى هذه الفرصة. اندفع في جنون وهو يصيح: - ا أكبر.. ا أكبر. مجذوب فقد عقله! واندفع "خليل" وراءه في الطريق المكشوف والنيران تدوي من حولهما وهما منطلقان كأنهما في سباق المائة ياردة، وفي ثوان كان الاثنان يواجهان الدبابة، وقذف "عبد الكريم" بأول قنبلة فهبطت من البرج وتوقفت الدبابة فجأة عن السير، وواصل الاثنان قذف القنابل، وشُل قول الدبابات. واندفع "عبد الكريم" و"خليل" يحاولان العودة إلى الموقع، واستدار مدفع الدبابة، وسمع دوي وعلت صرخة، ولم يبصر "عبد الكريم" من "خليل" سوى أشلاء متناثرة في الجو؛ لم يجد من جثته شيئًا يجره معه سوى ذراع، فجذبه وانطلق**"(٣).

ولم تقتصر تلك التضحية على المجال القتالي الذي قد تكون الشخصية أثناءه مدفوعة بغريزة الحفاظ على النوع والإبقاء على من ورائها من الأهل والأبناء، بل إن من أهم مظاهر هذه التضحية والتفاني في أداء العمل أن يضحي العسكري بحاجاته ورغباته الفردية من أجل المجموع؛ يقول "السباعي" عن الجنود حينما بدأت المعركة: "**الأولاد الذين ضجوا بالشكوى من أجل سرير في مستشفى أو مسكن للزواج أو مكان في مدرسة.. انطوت مشاكلهم وتبدد ضيقهم؛ حل محله إحساس بالتحدي والإصرار، وبرقت عيونهم، وشُدت أكفهم على مدفع أو دانة، وتعالت أصواتهم بنداءات يتبادلونها دون أن تفهم منها شيئًا**"(٤).

---

(١) العمر لحظة: ص٢٤٧- ٢٤٩.

(٢) نفسه، ص٢٦٧.

(٣) ابتسامة على شفتيه: ص٣٢٧.

(٤) العمر لحظة: ص٥٢.

ومن أبرز مواقف التضحية هذا الموقف الذي حدث للجندي "عبد العزيز" حينما أراد النزول لحل مشكلة حبيبته "سعدية" التي كانت تحمل طفله في أحشائها بلا زواج، تلك المشكلة التي أصابته بقلق كبير وشعور بالذنب، حتى رأت "نعمت" أنه مصاب بانهيار عصبي، ورغم ذلك نقرأ تلك المحاورة بينه وبين قائده المقدم "محمود" لنعلم منها مدى تضحية الجندي برغباته الفردية من أجل حاجة الجماعة: "**- أنت مريض يا "عبد العزيز"؟ - أنا يا فندم أريد النزول. - إلى أين؟ - إلى مصر. - مصر؟! وفي نبرات هادئة قال "محمود" لـ"عبد العزيز": - بكرة عندنا شغل؛ فاهم شغل يعني إيه؟ وبدا كأن هناك لغة مشتركة بين الاثنين؛ القائد والعسكري، رد "عبد العزيز" بسرعة: - فاهم يا فندم. - وعاد "محمود" يسأل: - أنت مريض. - لا يا فندم. - تنزل مصر؟ - لا يا فندم. - متى ستعود إلى المعسكر؟ - حالاً يا فندم. - إذًا ارتد ملابسك وستعود معي. - حاضر يا فندم**"[1].

وليس غريبا أن يكون الجنود بهذه التضحية والتفاني حين نعرف أن القادة كانوا على نفس الدرجة من التضحية؛ فها هو الملازم "نبيل" يتحدث مع "نعمت" حول "محمود" فيقول: "**- لقد كان متعَب الأعصاب، وتنهدت "نعمت" قائلة: - معذور، كان ا في عونه. ثم تساءلت فجأة: - لماذا لا يأخذ إجازة؟ - عرضوا عليه هذا، ولكنه رفض قائلاً: إنه ليس متعَبا حتى يأخذ إجازة**"[2]. وفي موقف آخر يخاطب القائد "أركان الحرب" أحد قادته قبل إحدى المعارك التي وصفت بأنها معركة انتحار قائلاً: "**لن أدبك فيها وحدك، ولن ألف حول المعركة... بل سأتقدم أمامك، وأندب في المعركة... سأسبقك إلى الانتحار**"[3].

---

(١) العمر لحظة: ص١٤٠.

(٢) نفسه، ص٢١٩.

(٣) طريق العودة: ص٢٥٩.

**١٠. الحماس:**

من المشاهد التي ورد ذكرها كثيرا في روايات "السباعي" في نطاق المكان العسكري مشاهد الحماس والإصرار والصمود والرغبة في الثأر لدى الجنود؛ يصف "السباعي" أحد الجنود وسط الخراب والدمار الذي أصاب المكان وصفًا يوحي بما تمتلكه الشخصية من حماس وإصرار على القتال فيقول: "**بدا "صلاح" بشعره الخشن الذي غبر التراب سواده، ووجهه الأسمر، وقميصه الذي رسم العرق آثاره على ياقته، وقد علت البسمة شفتيه، وشاع المرح في قسماته، شيء عجيب وسط هذا القفر والدمار المحيط به، شيء أشبه بعود الجهنمية النابت بأوراقه الخضر وأزهاره الحمراء من بين الأنقاض في إشراقة تتحدى كل ما يحيط به من خراب، شيء يؤكد تدفق الحياة وتحديها لكل وسائل الدمار**"(١).

ويظهر ذلك الحماس والإصرار في حوارات الضباط والجنود وأحاديثهم إلى أنفسهم؛ مثل ذلك الحوار بين القائد "مراد" وضباطه الذي يقول فيه: "**لابد أن نأخذ الموقع قبل ظهر الغد، وصمت برهة ثم صاح بهم: - هل نستطيع أم لا؟ وأجاب "عسران" في حماس: نأخذه ونأخذ أبوه**"(٢). ومثل قول الشاويش "صلاح" لـ"نعمت": "**هنا لا يبدو شيء مزعجا سوى الانتظار دون الثأر ودون الأرض، عندما ننظر أمامنا يبهت كل ما وراءنا، يصبح كل شيء أطيافًا وذكريات**"(٣).

ومن أبرز مواقف الصمود والإصرار على القتال موقف القائد البحري "حسني" الذي بلغ به الإنهاك مبلغه بعد أن فقد لنشاته وذخيرته؛ فقد "**واصل "حسني" السباحة وهو يحس بالإعياء والدماء تنزف من جرحه، حتى استطاع أخيرا بلوغ الشاطئ ووضع قدميه على أرض الجزيرة مثقل الخطا لاهث الأنفاس، وأبصره "خاف" الصياد يقف على الشاطئ في أسى وشرود وهو يرقب جنود البحرية المصابين الذين قذف بهم الموج إلى الشاطئ، واندفع إليه ليعاونه على السير، وقبل أن يمد إليه يده خر على صخر الجزيرة، وانحنى عليه "خاف" محاولاً حمله فوجده قد أسلم الروح؛ صمم على مشاركة أبطال الجزيرة مصيرهم فمات على أرضها**"(٤).

وليس ذلك الحماس خاصا بالضباط أو الجنود القدامى الذين خاضوا الحروب، بل إنه يظهر أيضا لدى هؤلاء المستجدين الذين لم يمر على انتمائهم للحياة العسكرية الحقيقية فترة طويلة؛ مثل الضابط الصغير "محسن" المتخرج حديثًا من الكلية الحربية والذي يصفه قائده بقوله: "**إنه شديد الحماس... سأله ذات مرة عما إذا كان يستطيع أن يأخذ دباباته ويذهب ليدق اليهود ثم يعود... كان يتحرك في حماس وجذل، كان يصيح بالعساكر أن يسرعوا في عملهم وأن**

---

(١) العمر لحظة: ص٦٨.

(٢) طريق العودة: ص١٢١.

(٣) العمر لحظة: ص٧٩.

(٤) نفسه، ص٢٧٣.

**ينشطوا في حركتهم، كان يصعد ويهبط من الدبابات... وعندما انتهى تحميل جميع الدبابات وشدها إلى العربات أقبل "محسن" على "مراد" يؤدي له التحية بشدة بعد أن ضرب كعبيه ببعضهما كما يفعل الطلبة، وقال في حماس وابتهاج: - تمام يا فندم... الدبابات حملت، متى نبدأ السير؟... وعاد "محسن" يتساءل: - هل سنبدأ المعركة بمجرد وصولنا؟ وضحك "مراد" وأجاب: - مستعجل على إيه يا أخي؟ بكره تشبع حرب وضرب، اصبر على رزقك"**[1].

وحين يبلغ الحماس غايته لدى الجنود يضيقون بما يحول بينهم وبين القتال؛ "**أحس "مراد" برغبة عنيفة في القتال... كان يستبطئ سير الدبابة ويود لو اندفعت كالصاروخ لتضعه وجها لوجه أمام العدو. كان يحس بكره عميق وحقد شديد على اليهود**"[2]. بل إن نظرتهم للموت قد تتغير من هذا المنطلق كما حدث مع "محمود" وهو مقبل على إحدى معاركه؛ "**لم يطف الموت بذهنه في هذه اللحظة قط، ولو طاف لاحتقره، فهو لا يشكل في هذه اللحظات تهديدا بألم، وإنما يشكل منعا لمهمة، وتعجيزا عن أداء واجب، وهو قد خرج ليفعل ما يريد أن يفعل، لا يقبل أن يحول بينه وبين ما يريد شيء، حتى الموت، إنه يرفضه كمعرقل لمهمته، وليس كموقف لحياته، فقيمة حياته في هذه اللحظات هي تأدية هذه المهمة**"[3].

كما تتحول الرغبة في الثأر أحيانًا إلى رغبة فردية نابعة من ذكريات أليمة كما حدث مع الضابط "مراد"؛ حيث يحدث نفسه عن اليهود قائلاً: "**إن بينه وبينهم ثأرا شخصيا، بينه وبينهم دم "عسران" الصعيدي الذي سفكوا دمه دون أن يأخذ بثأره أحد؛ ومن أحق بأخذ الثأر منه؟ لا يكفيه عشرة من الأنجاس المناكيد، سيجعلهم خمسة عشر، أو عشرين إن أمكن، وسيذهب بنفسه إلى أبي "عسران" الصعيدي ليطفئ غلته ويبرد ناره، وينبئه أن ثأر ابنه لم يضع، ويصف له كيف قتل العشرين نجسا، وكيف أحرق جثثهم وروى الأرض بدمائهم. وبعد؟ هل هذا هو كل ما بينه وبين العدو؟ لا.. لا، هناك معركته الخاسرة، وكتيبته المشتتة، ودباباته المحطمة، هناك مذلة أخفضوا بها رأسه حين عاد بعد المعركة - وهو ضابط الفرسان الراكب أبدا - سائرا يجر ساقيه ذليلاً مهينًا**"[4].

---

(١) طريق العودة: ص٢٣٥- ٢٤٢.

(٢) نفسه، ص٢٥٤.

(٣) العمر لحظة: ص١٥٢.

(٤) طريق العودة: ص٢٥٥، ٢٥٦.

### ١١. الروح الإيمانيَّة:

كما انتشرت في المكان العسكري بعض المظاهر الإيمانية ذات البعد المكاني شاعت أيضا في أجوائه وبين شخصياته العديد من المظاهر الإيمانية ذات البعد النفسي الروحي، وغالبا ما ورد ذكرها في المواقف التي تستدعي استلهام الثبات والنصر؛ كأوقات الغارات والاستعداد للقتال أو المواجهات القتالية؛ يقول أحد الجنود: "**عندما تسمع أزيز الطائرات ودوي القنابل، وتنقلب الحياة إلى جحيم، وتحس كأن الأرض كلها تنفجر.. تنكمش في أقرب مخبأ لتقرأ القرآن وتسأل ا اللطف والغفران**"[١].

ومن تلك المظاهر قراءة القرآن الكريم؛ كما في مشهد استعداد القائد "محمود" وجنوده للانقضاض على الموقع الإسرائيلي، فقد أخذوا يرددون آيات من القرآن قبل الهجوم مباشرة؛ "**بغير إرادة قرأ الفاتحة، تلاها بسرعة خلال الخطوات الباقية.. "بسم ا الرحمن الرحيم * الحمد رب العالمين... آمين"، وقادته آمين إلى الخطوة الأخيرة، وكان كلام ا يتردد على ألسنة معظم الأولاد، قرأ "محمود" آية الكرسي التي تعود أن يقرأها قبل كل امتحان، وتعود بها أن يمر بنجاح**"[٢]. وكذلك ترديد جملة "ا أكبر" في مشهد الاقتحام التالي: "**واصلنا نحن ضرب الإبادة ونحن ننشد في نشوة الثأر: ا أكبر، ومن الجانب الآخر في القناة يعلو صوت قواتنا لترد علينا في صوت يدوي كالرعد: ا أكبر**"[٣].

ومنها أيضا التوجه إلى ا بالدعاء كما في مشهد العبور الذي حكاه الملازم "نبيل": "**لم أكن أفكر في أكثر من أني أريد أن أصل للشاطئ الآخر، أن أضع قدمي على الأرض وأمسك بسلاحي في وجه العدو، ولم يكن علي إلا أن أجاس وأصمت، وأدعو ا في قلبي لكي يسترنا**"[٤].

ومنها كذلك استلهام الطمأنينة من الرمز الديني؛ كالمصحف مثلاً، كما فعل "مراد" قبل أن يخرج إلى إحدى المعارك مباشرة؛ فقد "**مد يده إلى كوم من "روايات الجيب" على المنضدة وأزاحها جانبا، وأخرج من أسفلها مصحفًا صغيرا متآكل الغلاف، ورفعه إلى شفتيه ثم دسه في جيبه، وأحس بشيء من الراحة، وذهب عنه إحساس الخوف**"[٥].

---

(١) العمر لحظة: ص٥٢.

(٢) نفسه، ص١٥٣.

(٣) نفسه، ص٢١٨.

(٤) نفسه، ص٢١٧.

(٥) طريق العودة: ص١١٨.

### ١٢. التهاون بالشخصية النسائية:

من المظاهر الشائعة أيضا في المكان العسكري الاستخفاف والتهاون بالشخصيات النسائية؛ فهي أماكن ذكورية يثير الوجود النسائي فيها التعجب والدهشة؛ يبدو ذلك بوضوح في ذلك الموقف الذي فوجئ فيه المقدم "محمود" بأن المرأة التي تحدثه ليست مجرد أنثى وإنما هي زميل له برتبة نقيب: "**- ما هذا؟ أنت نقيب؟! ثم اندفع مقهقها وهو يهتف بإعجاب: - نقيب قمر... لم أكن أظن أنك نقيب، ولا ظننت أن هناك نقيبا بمثل هذه الحلاوة... وعاد يتمتم كأنه يحدث نفسه: - نقيب؟! دي لوز!**"[١]. وفي موقف آخر قابلها فيه على الجبهة "**أصاب "محمود" الذهول وهو ينظر إلى "نعمت" تصعد من قبو الإسعاف: - من؟! أنت؟! وابتسمت "نعمت" وهي تقول له: - لا تنظر إلي هكذا كأني شبح! وازدرد ريقه وهو يتساءل: - غير معقول! أنت هنا؟... كيف تركوك تحضرين إلى هنا؟ قالت "نعمت" وهي تشعر بشيء من الخجل من هذه المظاهرة الصاخبة التي أحاطها بها: - إني هنا في عمل. - عمل؟! عملهم أسود**"[٢].

وبنفس الطريقة التي تعامل بها القادة تعامل الجنود؛ فحينما زارت "نعمت" مجموعة من الجنود في الجبهة أثارت تلك الزيارة دهشتهم على اعتبار أنه لا يوجد عمل يبرر هذا تواجدها في وسط المعارك: "**اختلس الجنديان نظرة إلى سيادة النقيب.. واستطاعا في الضوء الذي تلقيه النافذة الضيقة أن يميزا أي نوع من النقباء قاده إليهم حضرة العريف، ولم يدركا ما الحكاية.. لماذا يزورهم سيادة النقيب؟ في المستشفى يوجد نقباء مثله، ولكن هنا؟ لماذا؟ لعله يفتش على النظافة والترتيبات الصحية، أو لعله سيعطيهم حقنًا أو سيشرط أذرعتهم**"[٣]. وبعد هذه الإطلالة التي اتسمت بالغموض بالنسبة للجنود تأتي أسئلة النقيب "نعمت" لتزيد الموقف غموضا في أذهانهم وتُظهر الصورة الذهنية للمرأة لدى الشخصية العسكرية: "**رشفت رشفةً أخرى وعادت تسأله في غير كلفة: - وأسرتك كيف حالها؟ - بخير يا فندم. - ألا يحتاجون لشيء؟ وصمت "صبحي" برهة ينظر إليها في دهشة، ماذا يستطيع سيادة النقيب أن يفعل لأهله، ولم يستطع أن يقنع نفسه أن هذا النقيب يمكن أن يكون ذا فائدة؛ أية فائدة له أو لأهله، إذا كانت ستعطيهم حقنة فلتعطيها وتمشي، ولا داعي لهذه الأسئلة التي لا معنى لها**"[٤].

وربما تكون هذه الثقافة الذكورية سائدة في معظم المجتمعات العربية على اختلاف أمكنتها ومؤسساتها، رغم أنها أكثر وضوحا في المؤسسات العسكرية؛ فها هو "عبد القادر" زوج "نعمت" يخاطبها في سخرية بعد أن عادت من الجبهة قائلاً: "- "**نعمت"؟ غير معقول! ما كل هذه الغيبة؟ - كنت في مهمة. وقال مازحا: - بدت آثارك في ضرباتنا للعدو... واستطرد يقول في مزاحه: - رحلة أخرى ونزيل آثار العدوان**"[٥].

---

(١) العمر لحظة: ص٣١.

(٢) نفسه، ص٤٨.

(٣) نفسه، ص٧٠، ٧١.

(٤) نفسه، ص٧٣، ٧٤.

(٥) نفسه، ص١٩١- ١٩٣.

ويؤكد هذه الثقافة الذكورية (من ناحية لغوية) الحوار التالي بين الشاويش "صلاح" والنقيب "نعمت" حينما وعدته بحل مشاكل أسرته: "**- ا يخليك، أنت أميرة، لقد صدق سيادة المقدم في كل ما قاله عنك. - وتساءلت في شيء من الدهشة: - المقدم؟! وماذا قال علي سيادة المقدم؟ - قال: إنك رجل. وضحكت "نعمت" وقالت في سخرية: - هكذا؟ - إي وا . - ويعتبر هذا مديحا؟ وتمتم "صلاح" في شبه اعتذار: - تعودنا أن نصف الإنسان الشهم الجاد بالرجولة. - والمرأة عكس ذلك. - طبعا لا؛ ولكنها عادة. - عادة سخيفة. - معك حق، فلست أظن هناك علاقة بين الشهامة والجنس، إن هناك سيدات أرجل من الرجال. - عدت تستعمل كلمة "أرجَل". - آسف.. أقصد أكثر شهامة**"[1].

بل إنها تكاد تكون هي نفسها الثقافة السائدة بين الإناث أيضا: "**ولم تجد "نعمت" بدا من النفاذ مباشرة إلى ما تريد؛ حتى لا تزداد شكوك "سعدية"؛ فردت في لهجتها الرقيقة: - أنا كنت في الجبهة. وردت "سعدية" متسائلة وقد زادت بها الدهشة: - الجبهة؟ - أجل. - أنت؟! - وردت "نعمت" مفسرة: أجل؛ إني أعمل في المستشفى العسكري... - أنت ذهبت إلى هناك؟ - أجل**"[2].

(١) العمر لحظة: ص٩٨.

(٢) نفسه، ص٢٠٣.

### ١٣. السخرية:

رغم ما تثيره القسوة البادية في المكان العسكري غالبا من ضيق وتوتر لدى الشخصية إلا أنها أحيانًا تكون دافعة لنوع من الفكاهة والسخرية؛ تمضية للوقت واستلهاما للصبر على تلك القسوة ومظاهرها المتنوعة والتي من أبرزها التكاليف العسكرية الشاقة، وقد جاءت العديد من شخصيات "السباعي" العسكرية متسمة بالظرف والميل إلى الفكاهة والسخرية مما أشاع جوا من البهجة في المكان العسكري أحيانًا؛ ومنها ذلك المشهد الوارد في ميدان إحدى المعارك الخطرة: **"صاح "عمر" في دهشة: - "إبراهيم"، ماذا تفعل هنا؟... - أتمشى. - وتساءل "عمر" ضاحكًا: - على كوبري "بنها"؟ وأجاب "إبراهيم" مقهقها...: - ورصاص الحلو طرف عيني!"**[(١)].

ومرة أخرى وفي إحدى المعارك التي كادت الكتيبة تتعرض فيها للإبادة يأتي هذا المشهد الساخر والحوار الفكاهي الخفي بين القائد "محمود" وأفراد القوة الإسرائيلية المهاجمة: **"هز "محمود" رأسه مسلما وهو يبتسم ساخرا: - العدو أمامكم وفوقكم، والبحر حولكم من جميع الجهات، نحن أسوأ حالاً من "طارق بن زياد"؛ حيث كان العدو أمامه والبحر وراءه... علا صوت العدو منذرا: - لا فائدة من المقاومة، نحن نهاجم من البر والبحر والجو. وهمس "محمود" معلقًا: - نعرف يا جبناء. وعاد الصوت يهتف: - أين طيرانكم؟ ورد "محمود": - ا أعلم! وواصل مكبر الصوت نداءه: لن يصلكم أي إمداد. ورد "محمود" في حواره الخافت مع الميكروفون: - غير مهم"**[(٢)].

ومن المشاهد الساخرة التي وردت أيضا بين بعض الضباط المشهد التالي؛ الذي استغل فيه الضابط "مراد" التشابه الحادث بين اسم أمه والاسم الذي اختاره لدبابته ليظهر من خلاله نوعا من المفارقة المضحكة لدى أصدقائه: **"قسما با لو انطلقت بـ"نفيسة" فلن أقف إلا في "تل أبيب". - وتساءل "عبد الرحمن" في دهشة: - "نفيسة"؟ وقال "إبراهيم" مفسرا وهو يضحك: - "نفيسة" الدبابة؛ إن لديه "نفيستين"؛ أمه والدبابة. وتساءل "عبد الرحمن" ضاحكًا: - ولماذا لا تنطلق بـ"نفيسة"؟ - لأنها الآن مقعدة. وقال "إبراهيم" في خبث: أيهما؟ وصاح "مراد": الاثنتان؛ أمي مشلولة، ودبابتي بطاريتها فاضية"**[(٣)].

---

(١) طريق العودة: ص٢٧٤.

(٢) العمر لحظة: ص٢٦٥، ٢٦٦.

(٣) طريق العودة: ص٩١، ٩٢.

### ١٤. اللغة الخاصة:

المطلع على روايات "السباعي" التي تتخذ من المكان العسكري خلفية لأحداثها يلحظ شيوع لغة خاصة بين أفراده لا يكاد يفهمها إلا هم ولا يدرك معانيها إلا من عاشرهم، وتتمثل أبرز مواد قاموس تلك اللغة في أسماء الأسلحة وأشياء المكان العسكري المتنوعة، والرتب والألقاب والوظائف والقوانين العسكرية المختلفة، بالإضافة إلى العديد من الكلمات المعماة والكلمات ذات المعنى المخصوص بالمجال العسكري الذي لا يدركه إلا من يتحدث بها.

فمن المشاهد التي وردت فيها أسماء الأشياء والأسلحة والأماكن العسكرية وهي كثيرة جدا؛ يأتي ذلك الحوار بين الضابطين "مراد" ومنصور": "**- البطاريات قد سلمتها لكم الصيانة اليوم... لقد تسلمها قواد السرايا بعد الظهر وقد ركبت الآن في الدبابات. ورد "مراد": - إذن ستتحرك جميع الدبابات عدا اثنتين من "الميدوز" القديمة. وقال "منصور": - الميدوز لا تهم، هل هناك شيء عاطل من "اللوكاس"... ألا تستطيع أن تجهز ثلاث تروبات**"[١]. ومنها كذلك قول "أحمد": "**انتهت فرقة الركبدارية... وتسلمت بلوك، وأضحيت قائدا... أكون في الإسطبل الساعة السادسة والنصف... وفي الساعة السابعة نتحرك إلى الخانات... وتبدأ بعد ذلك عملية الطومار**"[٢]. ومنها قول "السباعي": "**أقبل عليه عامل التليفون يحمل دفتر الإشارات**"[٣].

ومن المشاهد التي ورد فيها أسماء الألقاب والرتب العسكرية وهي أيضا كثيرة جدا؛ تعريف الضابط "رشاد" لـ"نعمت" بالضابط "محمود" قائلاً: "**- إنه المقدم "محمود عبد ا " قائد الصاعقة**"[٤]. ومنها سؤال "مراد" لقائده: "**من قال لك هذا يا حضرة الأركان حرب؟**"[٥]. وفي موقف لأحد الضابط مع "علي" بعد أن عامله مدير السلاح بأسلوب فظ: "**لحق به أركان الحرب قائلاً في نوع من التعطف لكي يضيع أثر قلة ذوق القومندان: - لقد كان جناب البكباشي غاضبا على الضباط لإهمالهم التفتيش**"[٦]. وكذا تعريف "مراد" نفسه لزميله "إبراهيم": "**الملازم أول "محمود مراد" ضابط إمداد آلاي الدبابات**"[٧]. وفي موقف تعرفه على أحد زملائه السابقين: "**استطاع أن يميز منه من ظهره الصاغ "عبد العاطي" زميله في الفرسان**"[٨].

---

(١) طريق العودة: ص١٠٣.

(٢) إني راحلة: ص٤٤، ٤٥.

(٣) العمر لحظة: ص٤٧.

(٤) نفسه، ص٤٧.

(٥) طريق العودة: ص١٣٨.

(٦) رد قلبي: ص٣٤٥.

(٧) طريق العودة: ص١٥.

(٨) نفسه، ص١٦٠.

أما الكلمات المتعلقة بالقوانين العسكرية؛ فمنها قول "مراد" لـ"عسران": "**سأضعك في الإيقاف الشديد عندما تنتهي المعركة... وتدخل "عبيد" قائلاً: - الفقرة خمسة الخاصة بالإيقاف الشديد في قانون الجيش تحتم...**"[1]. وقوله لآخر "**سبعة أيام حجز قشلاق**"[2]. وقول "السباعي" عن "نعمت": "**تذكرت ما قاله عن أورنيك الذنب**"[3]. وقول الضابط "رشاد" لأحد الممرضين عن أحد الجنود المرضى: "**- اكتب له أورنيك عيادة**"[4].

وهناك أيضا الكلمات التي يكون لها معنى معروف في اللغة ولكنها تُستخدم في القاموس العسكري لمعنى مخصوص؛ كما في قول "السباعي" عن أحد الجنود: "**مر بأيام المستجدين الأولى التي يمر بها كل عسكري، وضاق بكل شيء في أول الأمر، وكاد أن يفر - أو بالتعبير العسكري يبلغ فرار - لولا بقية شعور بالكبرياء**»[5]. أو قول القائد "محمود" للجندي "عبد العزيز": "**- بكرة عندنا شغل؛ فاهم شغل يعني إيه؟ وبدا كأن هناك لغة مشتركة بين الاثنين؛ القائد والعسكري، رد "عبد العزيز" بسرعة: - فاهم يا فندم**"[6]. وقول أحد الضباط يشرح لـ"نعمت": "**عندما بدأ يطلق النار على آخر قواربنا كنا كما قلت لك قد ركبناه. - ركبتوه كيف؟ - أعني: ركبنا مواقعه؛ بتنا فوق دفاعاته بمدافعنا موجهة إليه ونيراننا مركزة عليه**"[7].

---

(١) طريق العودة: ص١٢٠.

(٢) نفسه، ص١١٦.

(٣) العمر لحظة: ص١١٥.

(٤) نفسه، ص٧٣.

(٥) نفسه، ص١٢٠.

(٦) نفسه، ص١٤٠.

(٧) نفسه، ص٢١٧.

# المبحث الثاني

## مفردات المكان العسكريِّ في روايات "السباعيِّ"

**١. المدرسة الحربية:**

تُعد "المدرسة الحربية" مرحلة أساسية يمر من خلالها كل فرد من أفراد الضباط بالقوات المسلحة؛ حيث يتلقى فيها تعليمه العسكري الأولي، ويتم تدريباته التي تؤهله للقيام بالمهام المتعلقة به كقائد بوحدات القوات المسلحة المختلفة التي يتم توزيع الطلاب عليها بعد ذلك، وعليه فقد ورد ذكر "المدرسة الحربية" في روايات "السباعي" بصورة متكررة؛ سواء في سياق الوصف العام أو خلال الحديث عن الطلاب وحياتهم العسكرية بالمدرسة والتدريبات التي يتلقونها والاختبارات التي يمرون بها.

فأما في معرض الوصف فقد وصفها "السباعي" وصفًا دقيقًا شاملاً في أكثر من موضع، وحمل بعضا منها دلالات أراد إيصالها إلى قارئه؛ كدلالة القسوة والقتامة التي تصيب الرائي بالهيبة والانقباض والصدود، والتي أشار إليها "السباعي" في أكثر من موضع من رواياته فيما يتعلق بجميع أبنية القوات المسلحة، يقول "السباعي" متقمصا شخصية الضابط "علي" حينما توجه في بداية حياته العسكرية كطالب إلى (المدرسة الحربية): "**وقف أمام الباب الخشبي المنخفض الذي وضع أمامه مدفعان ضخمان علاهما الصدأ وعلقت على أحد جانبيه لافتة نحاسية كُتب عليها: (المدرسة الحربية)، ونظر إلى العسكري الأسمر الخشن وأحس من هيبة المكان ومظاهر القسوة البادية في كل حجر من حجارته بيأس شديد، وود لو عاد أدراجه مسلما ساقيه للريح!**"[(١)]، وهنا نلاحظ أن "السباعي" لم يكتف بإظهار دلالات القسوة البادية في المكان، بل انتقل إلى الطبيعة البشرية القاسية هي الأخرى: (**العسكري الأسمر الخشن**)، وهي تعدية جعلت الأثر مضاعفًا.

أما النص التالي فقد آثرت الدراسة نقله على طوله الشديد لأنه نص وصفي نفسي، تناول بعض أهم مرافق وملامح "المدرسة الحربية" من خلال أحد الطلبة الجدد المتقدمين لأداء اختبار الالتحاق بالمدرسة بنفسيته الخائفة الخائرة وعينه الفاحصة الناقدة في ذات الوقت؛ "**وصل "علي" إلى المدرسة واجتاز الباب الذي وقف أمامه الجندي وتكأكأ حوله حشد من أهالي الطلبة الذين اصطحبوهم إلى الكشف، وكان الطلبة قد بدؤوا يفدون إلى المدرسة جماعات وفرادى، وسار "علي" مع جموعهم المتلاحقة فاجتاز الممر الذي أفضى به إلى الفناء المتسع والطرقة المقوسة الفتحات حيث مكتب**

---

(١) رد قلبي: ص٧٥.

**الكتبة والباشكاتب، وكان قطيع الطلبة قد احتشد في الطرقة والفناء، وبعد فترة أقبل أحد الكتبة وأخذ ينادي الأسماء، وسار هو مع الطلبة الذين نودي على أسمائهم وأخذوا في الصعود إلى سلم جانبي حجري أكلت نعال الأقدام حروف حجارته فبدت مقوسة منحوتة من الوسط، وفي نهاية السلم سار يمينًا في الطرقة التي تعلو الطرقة السفلى وأخذ يمر بنوافذ وأبواب عنابر النوم، ومرت به أول لافتة كتب عليها: (الصنف الثالث)، ولم يعرف ماذا يكون هذا الصنف ولكنه أدرك أنه لا بد أن يكون بلغة العسكرية كناية عن مجموعة أو جماعة، ثم مرت به لافتة أخرى كُتب عليها: (نادي الطلبة) أخذ القطيع ينساب إلى بابها، ووجد بضعة طلاب من طلبة المدرسة بسترهم البيض ذات الأسبلايط القصب اللامع المثبت فوق أكتافهم وبنطلوناتهم الكحلية ذات الشرائط الحمر وطرابيشهم الطويلة وأجسادهم البادية الصلابة والشدة وقد أخذوا يقودون الطلبة وينظمونهم في محلاتهم. وكانت الحجرة رحبة متسعة تتكون من قسمين يلتقيان بزاوية قائمة عند المدخل، وفُرشت الحجرتان بمقاعد ضخمة من النوع الأسيوطي غامقة الخشب بيضاء الفرش ذات طقطوقة معدنية وضعت في فتحة مستديرة عند مسند اليد، وفي أركان الحجرة وضعت مقاعد خشبية صلبة الحشيات غير مريحة الجلسة، وعلى أحد المناضد وضع صندوق للشطرنج، وعلى منضدة أخرى صفت مجلات إنجليزية عسكرية، وعلى الحائط علقت في الصدر صورة الملك "فؤاد" وصور أخرى متشابهة تمثل صفوفًا متراصة من طلبة المدرسة القدامى ببنادقهم وحللهم الكاكية ووجوههم المقطبة التي لا تميز منها وجها عن الآخر! وفي وسط الحجرة صفت دكك خشبية أخذ طلبة المدرسة يصفون عليها القطيع المتدفق على الحجرة... ثم هرول متجها إلى خارج الغرفة حيث قاده أحد الطلاب إلى ضابط ضخم الجسد أحمر الوجه كثير الصخب عالي الصوت صاح به متسائلاً: - "علي عبد الواحد"؟ - أجل. - اعدل طربوشك. وعدل طربوشه ثم تبع الضابط إلى حجرة في نفس الطرقة كُتب عليها: (المكتبة). ولم يكن حاله تمكنه من فحص الحجرة؛ فقد كان يشعر أن قلبه يدق دقات متوالية، وراعه منظر رؤوس بيض استقرت على أكتاف حشدت فيها العلامات العسكرية اللامعة وياقات وضعت عليها العلامات الحمر التي تُبدي صاحبها كأنه قطة ربط عنقها بشريط أحمر! ووسط هذه الرؤوس البيض والوجوه المجعدة المتجهمة وجد وجها أحمر يرمقه من وراء المنظار بعينيه الزرقاوين، ولم يستقر به المقام لحظة أمام مجموعة الوحوش الضارية حتى سمع صوت صاحب العينين الزرقاوين يصيح بعربية ركيكة: - بعده"**[1].

وفي سياق الحديث بين بعض الطلبة المتقدمين إلى "المدرسة الحربية" يورد "السباعي" ما يدل على أهمية الالتحاق بالمدرسة لديهم وما تمثله بالنسبة لهم خاصة من ناحية المستقبل الوظيفي؛ وذلك لما بها من المميزات التي لا تتوفر في غيرها من المدارس؛ "**ليس لك أن تحمل هما؛ فأمامك (المهندس خانة) مفتوحة، هي في نظري وا خير من الحربية، ولا سيما لك. - أجل وا إنها لا شك من خير المدارس، ولكن الحربية بها مغريات كثيرة، على الأقل هذا التهافت العجيب عليها وعدم قبولها غير عدد محدود يجعل الفوز بالقبول فيها مسألة يتمناها كل إنسان. - ولا تنس البدلة والمدة القصيرة والمستقبل المضمون!**"[2].

---

(١) رد قلبي: ص٨٢- ٨٥.

(٢) نفسه، ص٨٦.

ومن أبرز معالم "المدرسة الحربية" في ذلك الحين كما رآها "السباعي" كبير معلمي المدرسة؛ "**أبصر كبير المعلمين الإنجليزي بوجهه الأحمر وأنفه الضخم وعصاه المتأرجحة في يده قد أقبل... وأصابت "علي" رهبة من رؤية الرجل؛ فقد كان منظره يبعث الخوف في نفوس الطلبة في المدرسة؛ إذ كان الحاكم بأمره فيها**"(١)، والذي كان من ألصق صفاته أيضا حسب الطلبة أنه صاحب "**حنجرة تتضاءل أمامها جميع ميكروفونات العالم**"(٢)!

ومن المظاهر التي ركز عليها "السباعي" داخل المدرسة لحظات الخروج إلى الإجازات؛ إذ إنها تعد من اللحظات القليلة السعيدة التي يمر بها الطلبة في المدرسة: "**انتهت الطوابير والدراسة وانطلق الطلبة إلى عنابر النوم يعدون أنفسهم للخروج، ولاحت البنطلونات ذات الأشرطة الحمر في الطرق والعنابر والفناء رائحة غادية وعلى أصحابها سيماء الفرح والنشوة، وبدت المدرسة في تلك الساعة وفي كل ساعة مماثلة من كل خميس وقد سرت في أرجائها رنة طرب، وعلا هنا وهناك صوت شاد أو صافر يترنم**"(٣).

وقريب من تلك اللحظات السابقة في السعادة والبعث على التفاؤل لحظة ازدهار شجرتي "البانسيانس" القائمتين بالقرب من مدخل المدرسة، والذي يبشر باقتراب موعد ترقي الطلاب إلى الرتبة الأعلى؛ "**- إن اليوم يبدو من بدايته يوما مفترجا، انظر! وأشار "سليمان" إلى شجرتين ضخمتين من (البانسيانس) قائمتين بجوار المدخل في فناء المدرسة، ورد "علي" متسائلاً: - أنظر ماذا؟ - شجر الترقي. - ماذا به؟ - لقد بدأ في الازدهار. وكان الطلبة يسمون الشجرتين "شجر الترقي"؛ فقد كان موسم أزهارهما الحمر النارية يحل دائما في (يوليو) وهو موعد الترقي، وكان الطلبة يتفاءلون دائما بهذه الأزهار ويرون فيها بشيرا للترقي، ويرقبونها في لهفة خشية ألا تزهر فيكون فألاً سيئًا بعدم حدوث الترقية. وضحك "علي" قائلاً: - على أية حال إن الترقي واقع أكيد؛ سواء أزهرت الشجرة أم لم تزهر. - ليس هناك في هذه الدنيا شيء أكيد؛ "ولا تقولن لشيء إني فاعل ذلك غدا إلا أن يشاء ا "؛ قل: "إن شاء ا " دائما، واستبشر خيرا بالشجرة المزدهرة، إنها فأل طيب**"(٤).

ومن المظاهر الشائعة بـ"المدرسة الحربية" - والتي تشترك فيها مع غيرها من وحدات القوات المسلحة - مظاهر ممارسة السلطة النابعة من علو الرتبة؛ وهي "**تلك الصفة أو النوعية التي تعطى للأفراد العسكريين، والتي تحدد مكانهم في التدرج الهرمي بدقة، وتعطيهم صلاحية ممارسة السلطة وإلقاء الأوامر داخل إطار يحدده القانون العسكري**"(٥)، فكلما علت الرتبة كلما اتسعت مساحة

---

(١) رد قلبي: ص٢٥٦.

(٢) نفسه، ص٨٦.

(٣) نفسه، ص١٤٨.

(٤) رد قلبي: ص٣٣٠، ٣٣١.

(٥) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص٤٩.

ممارسة السلطة، ولكن هذه الصفة أشد ظهورا في المدرسة نظرا لتقارب السن بين طلابها؛ مما يظهر الحدة في ممارسة هذه السلطة، يقول "السباعي" عن "علي" بعد انتقاله إلى عام دراسي جديد بالمدرسة: "**بدأ يمارس في عامه الجديد في المدرسة سلطة ضباط الصف العظام، ومنحته رتبته المهابة والسلطان بين الفيران المذعورة من المستجدين! وأخذت سترته بأشرطتها الحمراء فوق الذراعين تثير الذعر أينما حلت، وبدأت تحتل مكانها على باب الحمام لتحجز له الحمام في يوم المياه الساخنة حتى لا يجسر الطلبة وصغار صف الضباط على الاقتراب منه!**"[(١)].

ويعد موضوع السلطة - أو التسلط على وجه أدق - واختلاف قدرات الأفراد على ممارسة رغباتهم تبعا لها سببا تختلف بحسبه درجة تقبل الأفراد لقادتهم؛ ولذا فقد كان من "**ألزم صفات الجاويش في المدرسة أن يكون مكروها ككل صاحب سلطان وحاكم أفراد ومنفذ قوانين ومحافظ على نظام وموقع عقوبات**"[(٢)]، وأبرز ما يدفع الجنود إلى ذلك البغض هو "**الخطأ الشائع الذي يقع فيه كل صف ضابط أو كل حاكم؛ وهو سرعة نسيان متاعب وآلام الفرد بمجرد أن ينتقل من وضعه كفرد إلى وضعه كضابط صف أو كحاكم، وسرعة تلونه وتشكله بقالبه الجديد وانطباعه بأعماله، واقتناعه بأنه هكذا يجب أن يكون الحاكم، وبأنه يتحتم عليه أن يتغير هو ليلائم القالب الجديد، ويقينه بأن الفرد يجب أن يبقى كما هو ليمارس فيه الحاكم سلطانه، وأن عليه أن يتألم كما تألم هو ويقاسي كما قاسى هو**"[(٣)].

إلا أن الأمر لا يخلو من وجود نماذج محبوبة بين القادة؛ فقد "**كان "علي" جاويشًا محبوبا**"[(٤)]؛ ويرجع ذلك إلى طبيعة الضابط "علي" الشخصية فقد "**كان يمارس سلطته كجاويش وملء نفسه شعور الفرد، كان إذا ما تصرف مع فرد تذكر نفسه في موضعه، كان يذكر إحساسه بالظلم عندما يوشك أن يرتكب ظلما، كان يذكر نفسه نكرة منسيا يحاول أن يبذل طاقته لكي يصبح شيئًا فلا يفوز في النهاية بغير العقاب! كان يذكر ذلك فيمنح بدل الجزاءات كلمات تشجيع للمنسيين المكافحين الذي لا يعرفهم أحد ولا يشجعهم أحد. كان محبوبا لأنه كان قبل أن يصدر الحكم على الخاطئ يضع نفسه في موضعه ويصدر الحكم على نفسه قبل أن يصدره عليه؛ فإن قبلت نفسه الحكم وقعه عليه، وإن لم تقبله عفا عنه واستبدل بالجزاء نصحا وإرشادا. كان محبوبا لأنه خير من يقدر آلام الناس ويعتبر ظروفهم، وخير من يستفيد من إحساسه بالآلام لكي يرد الآلام عن سواه ولا يكرر منحها لغيره. كان محبوبا لأنه لا يرد بغضا ببغض ولا إساءة بإساءة. كان محبوبا لأنه ذكي، والذكي يعرف كيف يكسب الحب ويعرف كيف يحرز الانتصار خاليا - قدر ما استطاع وما استطاعت نفوس الناس - من شوائب الكره والبغضاء والحسد**"[(٥)].

---

(١) رد قلبي: ص٢٧٠.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص٢٧٠، ٢٧١.

(٤) نفسه، ص٢٧٠.

(٥) نفسه، ص٢٧١.

ومن المشاهد التي ورد فيها ذكر "المدرسة الحربية" بصورة عابرة، وإن كانت تحمل دلالة واضحة على نظرة الاستعلاء والغطرسة التي كان ينظرها أبناء الطبقة الأرستقراطية لأبناء الشعب خلال فترة ما قبل ثورة (١٩٥٢)؛ وخاصة ذوي الحيثية وهؤلاء الذين يرجى أن يكون لهم مستقبل باهر منهم.. ذلك الحوار الخاطف بين الفتى الأرستقراطي المتغطرس "علاء" ابن الأمير "إسماعيل" والسايس "عبد الحميد" الذي يعمل في قصر والده؛ حينما أراد أن يشد على أحد الخيول للضابط "علي" بناء على طلب الأميرة "إنجي" فسأل "علاء" السايس في سخرية واستنكار: "**أيعرف كيف يركب الجياد؟... - أظنهم يتعلمون الركوب في المدرسة. - ليس ما يتعلمونه ركوبا إنما هو شغل عربجية وسياس. - إن الضباط معروفون بأنهم أقدر الناس في الركوب، وسمو الأمير والدك من خير الفرسان لأنه كان ضابطًا. - كلام فارغ! أنا أركب خيرا من سمو الأمير دون أن أكون ضابطًا، أنت حمار لا تفهم في الركوب! فك هذا السرج فلن أدع ابن البستاني الوضيع يمتطي صهوة جيادنا الكريمة**"(١)!

---

(١) رد قلبي: ص٢٨٣.

**٢. السواري:**

دارت معظم الأحداث المتعلقة بالمكان العسكري في روايات "السباعي" في سلاح "السواري" أو ما يطلق عليه في مواضع أخرى سلاح "الفرسان"، والذي تم تطويره بدخول المركبات والآليات إلى القوات المسلحة ليصبح سلاح "المدرعات"؛ حيث اختار "السباعي" معظم أبطال رواياته وشخصياته الأساسية من العسكريين منتمين إلى هذا السلاح الذي كان "السباعي" منتميا إليه في حياته العسكرية الواقعية، وعلى هذا فلا يكاد حدث من أحداث رواياته العسكرية يخلو من ذكر لهذا السلاح؛ سواء كان ذكرا عابرا لا يقدم جديدا في الحدث الروائي، أو كان ذكرا مقصودا ذا دلالة.

ومن أهم الدلالات الواردة فيما يتعلق بسلاح "السواري" أنه يعد من أفضل وحدات القوات المسلحة إن لم يكن أفضلها على الإطلاق من وجهة نظر "السباعي"؛ ولذا فقد اعتبر أركان حرب المدرسة الحربية تعيين "علي" فيه بمثابة مكافأة له على اجتهاده المعروف به رغم إخفاقه - الخارج عن إرادته - في الامتحانات؛ **"شاويش "علي"، مالك تبدو حزينًا؟! ماذا بك؟ - لا شيء يا فندم؟ - بل بك شيء، أنت تحس أنك قد تأخرت ومن أجل هذا أنت حزين، لقد تأخرت في ترتيبك فعلاً، وتأثرنا جميعا لتأخرك؛ لأننا نعلم أن ترتيبك كان يجب أن يكون خيرا من هذا، ولكنها مسألة سوء حظ، كلنا نصاب بسوء الحظ في بعض مراحل حياتنا، إذا كان سوء الحظ قد أصابك في أدق مراحل حياتك العسكرية التي تتقرر فيها أقدميتك فإننا عوضناك عن الترتيب خيرا؛ إذ عينت في (السواري) بإجماع الآراء؛ آراء إدارة المدرسة وإدارة (السواري)، إنك تتمتع بسمعة طيبة جدا، وإذا كنت لم تحصل على ترتيب متقدم فقد حصلت على المركز الذي لا يفوز به إلا أول الدفعة، وهذه أول مرة نشذ فيها عن هذه القاعدة، ولقد شذذنا عنها لشخصك أنت، وليس لوساطة أحد من أجلك"**[(١)].

وقد قام "السباعي" بوصف مقر إدارة سلاح "السواري" وصفًا دقيقًا مستغلاً لحظة التحاق "علي" و"سليمان" به ودخولهما إلى مقره، حيث استعرض فيه بعض مرافقه ومعالمه الأساسية؛ **"عبرا بوابة السواري وردا على تحية عسكري (القره قول) الذي وقف في الطرقة المشرفة على الشارع ممسكًا بمزراقه ذي الفلانديرة[(٢)] الحمراء الخضراء، وسار في الطريق الطويل المؤدي إلى الثكنات والمحدود يمينه بسور الحملة الميكانيكية (التي أضحت سلاح خدمة الجيش فيما بعد)، ويساره بأرض فراغ متسعة متربة (أصبحت فيما بعد ثكنات الآلايين الميكانيكيين)، وقد بدت في نهايتها حديقة خضراوات تضم برجا للحمام وبيتين صغيرين مائلي السقف على الطريقة الإنجليزية (أصبحا فيما بعد رياسة الفرسان). ووصل الضابطان المستجدان - كما استمرا يسميان حتى تخرجت الدفعة التالية - إلى مكتب أركان الحرب**

---

(١) رد قلبي: ص٣٣٥، ٣٣٦.

(٢) مأخوذة من كلمة "فلاندرا"؛ وهي: "السنجق المرفوع على سفينة القائد في السفن الحربية"، والسنجق: العلم واللواء. سهيل صابان: المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، السلسلة الثالثة (٤٣)، الرياض، ٢٠٠٠، ص١٣٦، ١٦٦.

**وهو يحتل مع مكتب القومندان ومكتب الكتبة بناء أرضيا قديما سميك الجدران يتوسط صف الأبنية التي تتكون منها عنابر العساكر ومكاتب الأورطتين السواري، وقد أحاط بالبناء سور عالٍ من الدرنتة العجوز، وبدت في مواجهته أرض فراغ بين صف الإسطبلات المواجه لصف المكاتب والعنابر سورت بقوائم خشبية، وقد علما فيما بعد أنها الزريبة المعدة لتربية الخيول المستجدة"**[١].

وفي مقابلتهما مع (قومندان)[٢] الإدارة يوجه لهما بعض النصائح التي يتضح من خلالها بعض متطلبات السلاح في المنتسبين إليه: "**أريد منكما أن تكونا مثلاً طيبا، إن مهمة ضابط السواري ليست بالمهمة الهينة، إنها ليست مجرد حذاء طويل وحصان يركب، إنها تحتاج إلى مشقة سنين حتى يضحى الواحد منكما ضابط سواري أصيلاً**"[٣]، أما (قومندان) الأورطة التي انتسب إليها "علي" فقد "**طلب منه أن يكون صلبا شديدا؛ لأن الطراوة لا تتفق مع ضابط السواري، وعليه أن يتحمل كل قسوة لكي يكون ضابطًا جيدا**"[٤].

أما عن نوبات النداء على المهام والمتبعة في "السواري" فهي - بالنسبة لـ"علي" - "**تختلف تماما عن النوبات التي حفظتها أذناه وهو في المدرسة، ولم تكن النوبات تقتصر على نوبات الأعمال المحددة بمواعيد، بل كانت هناك نوبات أشخاص؛ فللجاويش نوبة، ولأومباشي العيادة نوبة، وللباشجاويش نوبة، ولا ينفك البروجي ينادي عليهم بـ"بوريه" كلما طلبهم أحد**"[٥]، ومن بين تلك النوبات الكثيرة لا يميز "علي" "**سوى ثلاث نوبات: نوبتي سقية وعليق؛ لأنه كان يعرفهما من الخيل نفسها إذ كانت تحس بهما قبل أن يحس بهما هو، وكانت لا تفتأ تصهل وتضرب الأرض بحوافرها في قلق حتى يقدم الشراب والطعام، أما النوبة الثالثة فهي نوبة طومار**"[٦].

ومن أكثر المشاهد التي ورد فيها ذكر "السواري" - قبل تطويره - مشاهد الاحتفالات الملكية؛ مما جعله أقرب إلى سلاح التشريفات منه إلى سلاح للحرب والدفاع، وقد كان ذلك سببا وجيها للانتقاد والانتقاص ولوصفه بأنه "**لا يستعمل إلا في الموالد والجنازات!**"[٧]، ومن أهم مشاهد الاحتفالات التي ورد فيها ذكر "السواري" مشهد تدريبات الاستعداد لطابور التتويج

---

(١) رد قلبي: ص٣٤١.

(٢) يتضح من الحوار أن "القومندان" هو مدير عام إدارة السلاح ويعاونه "أركان حرب"، وربما تكون الكلمة مأخوذة من الكلمة (commandant) بمعنى: آمر أو قائد وحدة عسكرية، انظر: منير البعلبكي، المورد، مرجع سابق، ص١٩٦.

(٣) رد قلبي: ص٣٤٣.

(٤) نفسه، ص٣٤٦.

(٥) نفسه، ص٣٦١.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه، ص٤١٦.

الملكي؛ حيث "**بدا الفرسان في أقصى اليمين في الجانب الأقرب لبناء القرعة العسكرية وقد اصطفوا بخيولهم ومزارقهم التي ترفرف عليها (الفلاندرات) الملونة، وبجوارهم اصطف الهجانة بجمالهم الفارعة الأعناق المشرئبة الرؤوس وعمائمهم العالية ووجوههم السوداء اللامعة**"[1].

أما أكثر الأحداث أهمية في تاريخ "السواري" والتي أظهر "السباعي" اهتماما خاصا بها في أكثر من موضع فهو حدث تطوير السلاح وإدخال الآليات والمركبات المدرعة إليه، هذا الحدث الذي كان مصدر فرحة لـ"علي" وزملائه ولكل وطني، والنص التالي يظهر بعض المفارقة الطريفة بين مرحلة التطوير والمرحلة السابقة عليها: "**وجد "علي" نفسه قد نُقل إلى الآلاي الأول سيارات خفيفة، كما نُقل "سليمان" إلى الآلاي الأول دبابات خفيفة، وهما الآلايان الميكانيكيان الجديدان اللذان أُنشئا في السواري، واللذان كانا بداية تكوين جيش جديد غير هذا الجيش الهيكلي الذي كان لا يستعمل إلا في الموالد والجنازات! وضاق "علي" بالنقل في أول الأمر فقد أحب الخيالة؛ أحبها بخَيلها[2] وإسطبلاتها وجنودها وعلائقها وسبلتها، أحبها بكل عظمتها الظاهرة للناس في الطوابير وبكل قذارتها الخافية عن أعينهم في الإسطبلات، أحب عملها الكثير المرهق وواجباتها التي لا تنتهي، أحب صوت الحديد في أكياس التبن وهو يهز أو على تعبير (السواري): "يهرش"! وأحب الجلد الغريق في الدبن والصابون، وأحب السروج اللامعة والركابات البراقة، أحب طرقات المهاميز وانطلاق الخيول من الإسطبلات تعيث في القشلاق فسادا. ولكنه مع ذلك لم يملك إلا الانضواء تحت آلايه الجديد واستبدال الأفرأول البني ببنطلون الركوب والحذاء الطويل، والنزول أسفل العربات بالصعود على ظهور الخيل، والبنزين والزيت والشحم بالتبن والنخالة. وأحس في عمله الجديد روحا ناهضة وثابة**"[3].

وتعد تجربة "الركوب" من أهم التجارب التي يمر بها ضابط "السواري" وأكثرها إثارة للتوتر والقلق؛ لذا فقد تناولها "السباعي" بقدر من الاهتمام من خلال وصفه لتجربة الضابط "علي" المستجد في سلاح "الفرسان": "**أقبل "علي" في الصباح المبكر ليخرج في أول طابور له ممتطيا حصانه، وكان المفروض أن يعد للضابط المستجد حصان هادئ حتى يتعود الركوب بالحذاء الطويل وحتى تذهب عنه الرهبة وتشد ركبتاه فوق السرج (على حد تعبير السواري)**"[4].

ثم يتابع "السباعي" وصف توتره وقلقه ومبعث هذا التوتر رغم أنه ركب كثيرا أثناء فترة دراسته كطالب بالمدرسة الحربية: "**لقد سبق له الركوب طوال العامين الماضيين، ركب كثيرا، وتسلخت ركبتاه كثيرا، ووقع كثيرا، ولكن وقوعه وقتذاك كطالب لم يكن يضيره؛ فقد كان فردا في الطابور ضمن عشرات الطلبة، وكان المفروض فيه أن يقع كما يقع غيره، أما الآن وقد أضحى ضابطًا فإن الوقعة ستسجل عليه، وستبقى ملاصقة له مدى حياته كضابط (سواري)، هذا هو ما كان يجول بخاطره ويملؤه رهبة وخشية وهو يقترب من الحصان الذي أمسك بأسراعه العسكري السائس**"[5].

---

(١) رد قلبي: ص٣٥١.

(٢) في الأصل "نحيلها"، ولعل ما ذكرناه هو الصواب بحسب السياق.

(٣) رد قلبي: ص٤١٦، ٤١٧.

(٤) نفسه، ص٣٤٧.

(٥) نفسه، ص٣٤٧، ٣٤٨.

ومما يزيد من توتر "علي" وقلقه تلك العيون المتفحصة الناقدة المحيطة به، والتي تتطلع إليه محاولة سبر أغواره النفسية والتعرف عليه بصورة وثيقة؛ من خلال اندماجه في التجربة الجديدة الذي يخرجه عن تكلفه ويجعله يتصرف على سجيته دون إرادته؛ "**كانت خشيته مبعثها الخوف من احتمال الوقوع وهو ضابط محترم بحذائه الطويل وحلته الأنيقة أمام العساكر المتطلعين إليه بعين فاحصة مترقبة، محاولين أن يستشفوا من كل حركة من حركاته أي نوع من الضباط يكون؟ صارما جادا أم مهزارا فرحا؟ قاسيا شديدا أم لينًا عطوفًا؟ قويا أم ضعيفًا؟ قديرا أم عاجزا؟**"[(١)].

ومن أهم الأماكن التي تنضوي تحت سلاح "السواري" ويرد ذكرها فيه كثيرا: "الإسطبل"، وهو المكان الذي تبيت فيه خيول الخدمة وتتم فيه رعايتها والإشراف عليها، وقد دارت فيه كثير من الأحداث وتناول "السباعي" كثيرا من مرافقه والعمليات المتعلقة به بالوصف الدقيق؛ ومن أهم المشاهد التي استغلها "السباعي" في وصف الإسطبل وصفًا تفصيليا مشهد دخول "علي" إلى الإسطبلات سعيدا بعد قراءته لرسالة "إنجي"؛ "**وصل إلى الإسطبلات فبدت لأول مرة حبيبة إلى نفسه بجدرانها الضخمة وأسقفها المنحدرة، ووصلت إلى أذنيه أصوات النهنهة والصهيل وطرقات الحوافر وشخشخة الجنازير، وصيحات السباب من أفواه نوبتجية الإسطبلات وكأنها تكون (أوركسترا) رائعة النغم حلوة اللحن. لقد أحس لأول مرة أنه يحب الثكنات بما فيها من أبنية وخيل وجنود، وزال عنها كل ما يسبب النفور والضيق، وجلس على طرف أحد أحواض السقية يرقب المياه المتدفقة إليها، ثم رفع عينيه إلى الأكوام المرصوصة في التبانات من بالات السبلة والتبن والدريس، وأخذ يرقب أومباشي العليق وهو يخلط الشعير بالتبن والنخالة والملح معدا وجبة دسمة للخيول**"[(٢)].

ويعد التواجد اليومي في الإسطبل والتفتيش على الخيل ورعايتها أحد أوليات مهام ضابط (السواري): "**أكون في الإسطبل الساعة السادسة والنصف؛ فأتمم على الجنود والخيل... نبدأ التفتيش على نظافة الخيل والسروج والجنود**"[(٣)].

أما أبرز تلك المهام التي يقوم بها ضابط "السواري" والتي هي متعلقة بالإسطبل فهي "**عملية "الطومار"؛ وهي تنظيف الخيل، وهي أثقل عملية تصادفني في يومي وأشدها مللاً، فإني أذرع فيها الإسطبل ما يقرب من المائة مرة، وأسرح في كل شيء، وأقرض الشعر، وأؤلف القصص، ويبدو لي أن دهرا قد فات، ثم أنظر إلى الساعة فإذا بها لم تتجاوز نصف الساعة!**"[(٤)].

---

(١) رد قلبي: ص٣٤٧.

(٢) نفسه، ص٣٧٩.

(٣) إنني راحلة: ص٤٥.

(٤) نفسه، ص٤٥.

ومن أهم مرافق "الإسطبل" "السرجخانة"؛ وهي: "**حجرة السروج الملحقة بالإسطبل**"[(١)]، وكان "علي" يجلس بها لينعم ببعض الخصوصية في قراءته لرسائل "إنجي" أثناء العمل؛ نظرا لقرب طبيعتها من كونها "مخزنًا" يخلو - غالبا - من وجود الصحبة الثقيلة غير المرغوبة، ومن محتويات تلك الحجرة التي ذكرها "السباعي": "**صندوق خشبي كبير وضعت به مهمات الإسطبل وبعض الحدايد والعهد الزائدة ومهمات السرج الملكي**"[(٢)].

ومن أماكن "السواري" الأخرى التي ذكرها "السباعي" بصورة عابرة في سياق التعريف بمفردات السلاح ومرافقه دون أن يكون لها دور واضح: "**الرصدخانة**"؛ وهي "**الساحة المتسعة المسماة أرض الرصدخانة الواقعة أمام السواري**"[(٣)]، ومنها أيضا: "**الخانات**" التي يعرفها "علي" بقوله: "**هي أرض مفروشة بالقش نتخذها ميدانًا للتدريب**"[(٤)].

---

(١) رد قلبي: ص٣٨١.

(٢) نفسه، ص٣٨٢.

(٣) نفسه، ص٣٥١.

(٤) إنني راحلة: ص٤٥.

**٣. القشلاق:**

اشتُهرت كلمة "قشلاق" كمرادف لكلمة "ثكنة" في فترات زمنية متقدمة، وما تزال مستخدمة حتى العصر الحالي بين بعض أفراد القوات المسلحة المصرية بالنطق العامي لها الذي يقلب "القاف" "همزة"، وقد ورد تعريف الكلمة في عدد من المعاجم المختصة بالمصطلحات المملوكية والعثمانية، وجاء فيها: "**قشلة = قشلاق: معسكر شتوي، وهو لفظ تركي الأصل**"[(١)]، كما ورد في بعضها أن هذا اللفظ قد: "**أطلق فيما بعد على ثكنات الجيش كافة**"[(٢)].

وقد ورد ذكر "القشلاق" في عدد من روايات "السباعي" بصورة عابرة لا تحمل دلالات واضحة، فـ"علي" يصف الثرثرة في "نادي الضباط" بأنها في مجملها "**أحاديث عن القشلاقات والمدافع وعن النوبتجية**"[(٣)]، ومن الذكريات العالقة بذهنه والتي يجترها بصفة مستمرة عن "السواري" "**انطلاق الخيول من الإسطبلات تعيث في القشلاق فسادا**"[(٤)].

أما الضابط "مراد" فيخاطب الجندي "المراسلة" معنفًا بقوله: "**ماذا تفعل هنا إذا كنت لا تحرس ممتلكات قائد الكتيبة؟! سبعة أيام حجز قشلاق**"[(٥)]، ويخاطب قائده معتذرا حينما اتصل به في أمر ضروري قائلاً: "**لقد ظننتها سخافة من سخافات القشلاق**"[(٦)].

وفي موضع ثالث يأتي ذكر "القشلاق" في سياق السرد العام؛ حيث يقول "السباعي": "**كانت العربة قد أشرفت على نهاية الطريق واقتربت من قشلاق المهندسين**"[(٧)].

---

(١) محمد أحمد دهمان: معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، دار الفكر، سورية، ط١، ١٩٩٠، ص١٢٤.

(٢) المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مرجع سابق، ص١٨١.

(٣) رد قلبي: ص٤١٢.

(٤) رد قلبي: ص٤١٦.

(٥) طريق العودة: ص١١٦.

(٦) نفسه، ص٣٨.

(٧) نفسه، ص٦٤.

٤. **الثكنة**[١]:

جاء الحديث عن الثكنة العسكرية كثيرا في المواقف التي تناولت المكان العسكري في روايات "السباعي"؛ ولكن مما يلحظ عليه أنه في غالبه حديث عام لا يرتبط بمعنى محدد، عدا قليل من النصوص التي وردت ذات معنى أو إيحاء معين؛ ومن أهمها حديث "السباعي" علي لسان الضابط "إبراهيم" حول طبيعة الثكنات العسكرية القاتمة والمفتقرة للجمال بصورة دائمة، والتي عرضتها الدراسة في "سمات المكان العسكري"[٢]، ومنها أيضا قول "أحمد": "**إني أحس وأنا في "الميس" أو "الثكنات" بأني في بيتي وبين أخوتي**"[٣]؛ بما يحمله ذلك القول من دلالة واضحة على الارتباط الوثيق بالمكان والشعور به كبديل للموطن الطبيعي.

أما شواهد الورود العابر فهي كثيرة؛ منها ما وردت فيه "الثكنة" مضافة إلى شيء آخر كقول "السباعي": "**دلفت العربة في طريق الخليفة المأمون عابرة مزلقان العباسية، ثم سارت بجوار ثكنات الجيش حتى منشية البكري**"[٤]، وأيضا: "**كان الآلايان الميكانيكيان قد احتلا المنطقة الفراغ المنخفضة بين ثكنات الخيالة والطريق العام**"[٥]. ومنها ما وردت فيه الثكنة ورودا مطلقًا بغير إضافة وهي الأكثر؛ كقول "حسان" عن الضابط "حمدي": "**لقد تعود على النوم المبكر في الثكنات**"[٦]، ومنها أيضا: "**كان يوم الجمعة والحي قد اكتظ بالجنود الذين خرجوا منهم في فسحة أو تصريح (٢٤) ساعة والذي زاغ من ثكناته**"[٧]، ومنها: "**بدا كوبري قصر النيل وعلى وجه أدق طرفه البعيد إذ حجب الطرف القريب الثكنات الحمراء والكنيسة البيضاء**"[٨]، ومنها: "**أرض فراغ متسعة متربة أصبحت فيما بعد ثكنات الآلايين الميكانيكيين**"[٩].

---

(١) الثُكْنَةُ: مركز الجند. (ج) ثُكَن، وثُكنات. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٩٨.

(٢) انظر: ص٧١ من هذه الدراسة.

(٣) إني راحلة: ص٦٧.

(٤) بين الأطلال: ص٢٥٣.

(٥) رد قلبي: ص٤٣٣.

(٦) ليل له آخر: ص٣٢٦.

(٧) نحن لا نزرع الشوك: ص٥٠٩.

(٨) فديتك يا ليلى: ص٢١.

(٩) رد قلبي: ص٣٤١.

**٥. الميس:**

يمثل "الميس" مكانًا حيويا في المكان العسكري؛ فهو المكان الذي يتم فيه إعداد وتناول الطعام والمشروبات بالنسبة للجنود والضباط، و"**مثل هذه الحاجات ضرورية للحفاظ على الحياة والبقاء والاستمرار؛ فمن الأهمية بمكان إيلاء مثل هذه الحاجات عناية بالغة... لأن إشباع مثل هذه الحاجات من شأنه أن يزيد من دافعية الأفراد نحو العمل والمثابرة**"(١)؛ ولذلك فإنه من أوائل الأماكن التي تُبنى في مواقع الوحدات والإدارات العسكرية، أو يتم نصب مواضع لها عند الخروج في المناورات والحملات؛ يقول "السباعي" في وصف إحدى الحملات: "**لم تسمح حملة الآلاي الخفيفة بأن تحمل في ذلك الطريق الطويل إلا بعدد محدود جدا من الخيام؛ وزع على رياسة الآلاي والكتيبتين، واستعمل معظمه للمطابخ والميسات**"(٢).

ويخصص "للميس" من الوظائف ما يساعد على تحقيق الأهداف المتعلقة به؛ حيث يعمل به عدد من الجنود بالإضافة إلى من يشرف عليهم من الضباط، ويفرض عليه من وسائل التنظيم والرقابة ما يكفل انضباط العاملين به كغيره تماما من الأسلحة والوحدات العسكرية، والمشهد التالي يوضح بعض مظاهر العمل في "الميس" وبعض المهام المتعلقة به والتي يقوم بها الضابط النوبتجي: "**أخذ العساكر يرصون القروان في الجانب المقابل لصفوف القروان الأخرى، وبدا في تلك اللحظة الأومباشي الطباخ يحمل القزان الضخم بمساعدة عسكري آخر، ثم وضعه بجوار القروان وغاب في المطبخ برهة ثم عاد يحمل حلة صغيرة بها سائل أحمر شبيه بالصلصة ورفع غطاء القروان وسكب فيه ما بالحلة. وبدت الدهشة على وجه "علي" وهو يرى ما بالحلة، وسأل الطباخ: - إيه ده؟! - بهارات نضعها فوق العدس. - ولكن أين الخضار واللحمة؟ - ستوزع في المساء. - ولماذا؟ - لأن التعيين يأتي متأخرا من النزل ولا نجد وقتًا لإعداده إلا في العشاء. - ولكن في المرة السابقة صرفناه في الغداء؟ - لا بد أنه كان تعيينًا جافًا فاصوليا ناشفة. ودخل "علي" إلى المطبخ فوجد كومة من قشر الكوسة ملقاة في أحد أركانه، ووجد على الفرن قزانين يئزان من الغليان، ورفع الطباخ غطاء أحدهما قائلاً: - هذه هي الكوسة والأرز. ثم رفع الآخر بعد أن غطى الأول مردفًا: - وهذه هي اللحمة. واقتنع "علي" وخرج، ثم طلب منه كبشة لكي يتذوق العدس منفذًا التعليمات التي وضحها له "إبراهيم" أفندي عندما علمه أصول النوبتجية، ورشف من الكبشة رشفة طويلة استطعمها في غير تكلف ولا ادعاء، وقال للطباخ: - اصرف. وانتهى الطباخ من الصرف، وانتهت بذلك آخر مهمة من مهمات النوبتجية**"(٣).

كما يأتي "الميس" في روايات "السباعي" متصفًا بنفس سمات المكان العسكري العامة من بساطة البناء والأثاث والافتقار في كثير من الأحيان لأشياء ضرورية؛ فمن ناحية البناء يقول "السباعي" في وصف واحد من أهمها باعتباره خاصا برئاسة الآلاي، ورغم ذلك نشعر من

---

(١) علم النفس العسكري: مرجع سابق، ص٧٨.

(٢) رد قلبي: ص٤٥٤، ٤٥٥.

(٣) نفسه، ص٣٦٤، ٣٦٥.

وصفه بالكثير من البساطة: "**وقفت العربة أمام ميس رئاسة الآلاي، وكان أحد الأكشاك التي خلفها الجيش الإنجليزي وقد أقيمت به بعض تعديلات بسيطة، ورصت به بعض الكراسي الأسيوطي، وتوسطته منضدة خشبية مستطيلة**"[(١)]. ومن ناحية الطعام يورد "السباعي" إشارات في ثنايا رواياته تؤكد أن الطعام في الميس ليس طعاما مرغوبا فيه، بل ليس طعاما بالمعنى المعروف! يقول الضابط "مراد" لرفيقه الضابط "إبراهيم": "**سأذهب إلى رئاسة الآلاي وألحق بك في الميس. - أي ميس؟ - ميس المهندسين، ألم نتفق على أنك ستغديني؟ - سأغديك في البيت أكلة بيتي تربي على جتتك!**"[(٢)]، وإن كان يورد ما يدل على اهتمام خاص أحيانًا ببعض الضباط؛ يقول أحد رفقاء "علي" له: "**سأطعمك طعاما لم تذق مثله في حياتك؛ إن طباخ الميس قد أعد لنا أكلة سمك هائلة**"[(٣)].

أما عن الافتقار لأشياء حيوية وضرورية في "الميس" فيعرض "السباعي" صورة ساخرة لـ"ميس" إحدى المستشفيات في وحدات الجبهة في النص التالي: "**عَبَر "محمود" الممر واجتاز الحديقة إلى مبنى الميس، واستقر في حجرة الجلوس الصغيرة يتشاغل بإدارة مفتاح الراديو. وأقبل العسكري يحييه ويسأله عما يريد، سأله "محمود": - عندك ساندوتش؟ - لا. - اعمل فنجان شاي. - لا يوجد شاي. - اعمل قهوة. - لا يوجد بن. - عندك كوكاكولا؟ - أحضرها لحضرتك من ميس العساكر؟ ونظر إليه "محمود" في غيظ قائلاً: - لماذا إذن تسألني عما أريد إذا لم يكن لديك شيء؟... غور! أي ميس هذا الذي لا يوجد به فنجان قهوة؟!**"[(٤)].

وقد ورد "الميس" عند "السباعي" في سياقات أخرى مختلفة غير سياق الطعام؛ فجاء الحديث عنه كملتقى لرفاق السلاح من الضباط، يجلسون فيه للسمر في ليالي الشتاء والحديث حول أمور تهمهم أو هموم تشغلهم؛ فـ"علي" و"سليمان" "**في ليلة من ليالي الشتاء جلسا في بهو الميس أمام المدفأة عقب انتهاء "علي" من حديث تليفوني طويل، وكان يبدو عليه الشرود وهو يحملق في المدفأة؛ فسأله "سليمان" قائلاً: - ماذا بك يا "علي"؟ وعاد "علي" من شروده قائلاً: - لا شيء. - مع من كنت تتكلم؟ - مع "إنجي". - يجب أن تخفف علاقتك بها؛ إنها تشغل كل وقتك ولست أدري ما نهاية كل ذلك... وقذف "علي" بكتلة خشب في جوف المدفأة واستغرق في التفكير**»[(5)].

وفي موقف آخر يتحدث "سليمان" إلى رفيق سلاحه "علي" حينما انتوى زيارته في وحدته قائلاً: "**لا تنس أن توقد المدفأة فقد اشتقت إلى جلستها، أتذكر جلستنا حولها في أيام النوبتجية؟! كانت أياما لذيذة. وفي المساء ضمت الصديقين جلسة هادئة حول المدفأة في بهو الميس... وألقى**

---

(١) طريق العودة: ص٢٧.

(٢) نفسه، ص٦٤.

(٣) رد قلبي: ص٣٩٢.

(٤) العمر لحظة: ص١٧٥- ١٧٧.

(5) رد قلبي: ص٤٢١- ٤٢٣.

**"سليمان" بقطعة خشب إلى المدفأة وبدت عليه سيماء التفكير، وسادت فترة صمت... وأحس "سليمان" بعطف شديد على "علي" وهو مطرق نحو المدفأة وقد بدت مظاهر أسى تعتم وجهه... وأمسك "سليمان" المساك الحديدي (الماشة) يقلب النيران"**[1].

كما ورد "الميس" أيضا في بعض المشاهد كسجن ومعتقل يحمل الاحتجاز به نوعا من الإهانة والتقليل من شأن من يعتقل به؛ يقول "السباعي": **"اشتُمت أول روائح التبرم والسخط عندما اعتقل بعض الضباط في ميس المشاة وحقق معهم بتهمة الشيوعية"**[2]، وفي موضع آخر في حادثة انفصال الوحدة بين "مصر" و"سوريا": **"استمر اعتقال الضباط المصريين في المبنى... وكان "مقدم" من ضباط الحركة قد حاول أن يسوقه هو وإخوانه بالرشاشات إلى المطبخ؛ مبالغة في الامتهان، ولكننا ثُرنا عليه واضطررناه لإعادتهم إلى المكتب والمحافظة على كرامتهم"**[3].

---

(١) رد قلبي: ص٥٨٨- ٥٩٢.

(٢) نفسه، ص٦٠٢.

(٣) ليل له آخر: ص٥٩٢.

**٦. الدُشمة:**

رغم انتماء المكان العسكري في الأساس إلى الفضاء الأبوي السلطوي، إلا أنه لا يخلو من بعض المفردات التي يمكن نسبة بعض سماتها إلى الفضاء الأمومي الرحمي؛ لما فيها من سمات تسهم في تحقيق بعض الاستقرار والأمان لمن يحل بها؛ ومن أهم تلك المفردات مفردة "الدشمة"؛ فـ"الدشمة" مكان يضع للجنديِّ "**حدودا صارمة؛ في داخلها الحياة ومن ورائها الموت، ويسمح له بالاستقرار رحما دافئًا مغلقًا آمنًا فيه صورة الأم المتسامحة الحنون**"(١). وتستقر "الدشم" في قلب المواجهة والقتال على رأس الجبهة؛ لذا فمن الطبيعي أن يرى زائر الجبهة "**دشم المدفعية تناثرت في باطن الأرض على طول الشاطئ**"(٢).

يقول "السباعي" في وصف إحداها مبينًا أبرز محتوياتها: "**نظرت "نعمت" إلى الحفرة المربعة لا تضيئها سوى فتحة عريضة ضيقة تبدو منها مياه القناة الزرقاء ورمال الحافة المقابلة للقناة، وفي ركن منها استقر جهاز لاسلكي، وبضعة صناديق خشبية تُستعمل ما بين مقاعد ومناضد ومخازن للأكل وللثياب، وفوق أحدها وضع وابور سبرتو وبعض علب صفيح، وفي الركن بدت بضعة مدافع رشاشة وصندوق للذخيرة، وفي جانب الفتحة المطلة على القناة ركب مدفع يطل بفوهته على الشاطئ الآخر**"(٣).

كما يظهر من وصف "السباعي" لها في أكثر من موضع أنها - غالبا - ما تكون غير مضاءة؛ "**وقف وسط الدشمة المظلمة التي لا يضيئها إلا بصيص من شعاع النافذة المستطيلة الضيقة**"(٤)؛ وربما يرجع ذلك إلى دواعي الأمن التي تحتم إخفاءها عن طائرات العدو.

وتمثل "الدشمة" في أوقات الغارات والمعارك الملجأ الوحيد الذي يوفر للجنود في حماه بعض الأمن؛ نظرا لطبيعة بنائها المدرعة والمعدة لتحمل القذائف والانفجارات؛ ولذا فلم يكن من الغريب أن تكون أول ما يلجأ إليه الجنود في مثل هذه الظروف؛ "**أسرع "صلاح" يضرب الماء بسرعة وقد سبقه الجنود إلى العبور، وانطلقوا على الشاطئ يحتمون في الدشم... وسحب "صلاح" "عبد العزيز" من المياه وحمله حملاً مع "صبحي" وهرول به إلى أقرب دشمة، والدوي يتصاعد والانفجارات تتوالى في كل مكان**"(٥).

وقد تتحول "الدشمة" إلى مسكن بسيط لهؤلاء الذين يقومون بأعمال الحراسة والمراقبة على الجبهة؛ ونجد فيها نوعا ما بعض صفات المسكن وما فيه من استقرار وتفرغ لممارسة الحياة الطبيعية؛ "**أوقد وابور السبرتو، صب بعض الماء من الزمزمية في البراد الأسود ثم رجها في داخله وقذف بها**

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٣٠.

(٢) العمر لحظة: ص٦٩.

(٣) نفسه، ص٧٠.

(٤) نفسه، ص١٦٢- ١٦٥.

(٥) نفسه، ص١٦١، ١٦٢.

**بعيدا. في الغالب لا يغسل البراد، بل يستعمل التفل الباقي!... وضع الماء في البراد، والبراد على السبرتو.. وعلا صوت غليان المياه في جوف البراد، فاستدار "صلاح" ورفع البراد من فوق السبرتو، ومد يده داخل الصناديق فأخرج كوبين صغيرين وعلبة صفيح، وأخذ يصب الشاي في الكوبين ويضع السكر ويقلبه، ومد يده داخل صندوق آخر فأخرج علبة كرتون، ثم وضع كل هذا على صندوق، وجذب صندوقين آخرين... وألقى "صلاح" نظرة رضا على المائدة التي أعدها، ثم هتف بـ"نعمت": - تفضلي. وقالت "نعمت" وهي ترى مائدة الصناديق والشاي والقراقيش: - لماذا أتعبت نفسك هكذا؟ - أنت ضيفتنا"**[1]! فإن عملية الضيافة هذه التي قام بها الجاويش "صلاح" للنقيب "نعمت" وما صاحبها من مظاهر طبيعية بسيطة هي في الحقيقة تعبير واضح عن حالة الاستقرار الجزئي والشعور بالأمان التي يحس بها الجنود في "الدشم"؛ ما يدفعهم لممارسة حياتهم بصورة طبيعية قد لا تتوفر أبدا في الحالات الأخرى.

ومن أبرز الأحداث التي تعلقت بـ"الدشمة" في روايات "السباعي" حدث موت "عبد العزيز" الأليم متأثرا بجراحه بعد العملية التي قامت بها سريته في قلب خطوط العدو، وقد استعرض فيه "السباعي" ما أصاب زملاءه - بما فيهم قائده - من حزن عميق وذهول بسبب فراقه الخاطف؛ **"صعد "محمود" من المياه... وصل إلى داخل الدشمة... وجد "صلاح" يجلس على صندوق خشبي من صناديق الذخيرة وقد دفن رأسه في كفيه، "صبحي" جذب مشمع فرش ووضعه على جسد "عبد العزيز" الممدد على الأرض، لم يرفع "صلاح" رأسه من كفيه، ولم يقف لتحية القائد، لم يكن يشعر بأنه قادر على شيء. وقف "محمود" وسط الدشمة، جسده الطويل انحنى، ورأسه سقط نحو صدره، ازدرد ريقه، لم يعرف ماذا يقول. كان "صبحي" أول من تحدث، قال باختصار: - مات! ورفع "محمود" كفه يمسح جبينه وعينيه، كره أن تمسك مشاعر الضعف بتلابيبه، لم يكن أول عسكري يموت منه في معركة، لماذا يشعر إذن بهذا الانكسار والانقباض في صدره، يود أن يصرخ، أن يبكي... بغير وعي انحنى على الجسد، رفع المشمع عن وجهه، أحس بحنين شديد يدفعه إلى تقبيله، انحنى عليه ومس جبينه بشفتيه... ضغط بأسنانه على شفتيه، هذه الدموع المخجلة تأبى إلا أن تتساقط، وتركها تتساقط في صمت لتبلل الوجه الأسمر، ثم استدار وهو يزدرد ريقه مع ما استطاع أن يمتصه من الدموع، ووقف منتصب القامة، قال لـ"صلاح": - ينقل إلى القاعدة"**[2].

---

(١) العمر لحظة: ص٧١- ٧٣.

(٢) نفسه، ص١٦٢- ١٦٥.

### ٧. المستشفى العسكري:

تعد "المستشفى" من أبرز المفردات التي لها دور رئيس ودائم في المكان العسكري، ويتعاظم دورها بصفة خاصة في أوقات الحروب؛ حيث تكون الحاجة إليها ملحة وضرورية، وفي غير أوقات الحروب تظل الحاجة إلى المستشفيات حاجة أساسية في المجتمع العسكري؛ بسبب ما يحمله المكان العسكري من سمات تجعله محلاً للتوتر والضغوط العصبية؛ كونه - كما ذكرت الدراسة في أكثر من موضع - مفتقرا بصفة شبه دائمة إلى الأمان والحرية ومظاهر الرفاهية[١].

ومن أهم المشاهد التي ورد فيها ذكر "المستشفى" بصورة متكررة وطبيعية في روايات "السباعي" تلك المشاهد التي تتعلق بالحروب ونقل الجرحى؛ ومن أبرزها ذلك الموقف الذي تعرضت له "نعمت" والذي تبين لها منه - للمرة الأولى - ما يتصف به العسكريون من القدرة على التحكم في العواطف والمشاعر (أو اللامبالاة) تجاه مثل هذه المناظر نظرا للاعتياد عليها: "**سمعت صوت سرينة إحدى عربات الإسعاف، وتوقفت لحظة، وتوالت أصوات العربات تُقبل على باب المستشفى وتدور إلى مكان الاستقبال، وتساءلت "نعمت": - ما هذا؟ ورد العسكري في غير مبالاة: - دفعة جرحى**"[٢].

غير أن "نعمت" حينما تفكر في الأمر بصورة أكثر عقلانية تهتدي إلى أن تلك هي طبيعة المستشفيات وطبيعة الجبهات المحاربة، وأن الضرورة في هذه الحال تحتم أن يكون المرء رابط الجأش؛ فتخاطب نفسها قائلة: "**غير معقول أن أفزع كلما قدمت دفعة جرحى؛ إنه مستشفى عسكري، والجبهة ساخنة؛ كل يوم عبور، وكل ساعة ضرب، وفي كل آونة تقذف الجبهة إلينا بدفعة جرحى، والمفروض هنا أن نحترف استقبال الجرحى لا أن نرَوع من استقبالهم**"[٣].

وهكذا تقرر "نعمت" الذهاب إلى غرفة "الاستقبال" وأنه "**ليس المفروض أن تجلس هكذا صامتة أو تتسكع بين غرف المرضى والمستشفى يستقبل هؤلاء الأبطال العائدين بجروحهم، وذهبت إلى هناك تقدم يد المساعدة**"[٤]؛ لنرى من خلال عينيها بعض نماذج العسكريين الذين تم نقلهم من الجبهة إلى المستشفى: "**أخذت تمر بها وجوه فوق النقالات تختلف قدر إصاباتها؛ البعض لا يبدو وجهه من الأربطة، والبعض فاقد الوعي، والبعض الآخر يرقد في استسلام مرهق**"[٥]، كما تصفهم في موقف آخر بقولها: "**منظرهم أليم موجع، البعض تبدو وجوههم كقطعة فحم والدماء تنشع من الأربطة، والآهات، والأنات!**"[٦].

---

(١) أوردت الدراسة ذلك بصورة تفصيلية في المبحث الأول من هذا الفصل؛ انظر: ص١٩٥.

(٢) العمر لحظة: ص٢١٣.

(٣) نفسه، ص٢١٤.

(٤) نفسه، ص٢١٤.

(٥) العمر لحظة: ص٢١٤.

(٦) نفسه، ص٢٧٧.

ومن المواقف الواضحة لبعض الإصابات التي كان ينقل العسكريون على إثرها إلى "المستشفى" هذا المشهد بين كل من "نعمت" والملازم "نبيل": **"سمعت صوتًا يهتف باسمها: - "نعمت"! وتلفتت فوجدت أحدهم يبتسم لها في إرهاق واستطاعت أن تميز في وجهه المرهق الملازم "نبيل" أحد ضباط "محمود"، وردت في ترحيب: - أهلاً وسهلاً، سلامتك؟ - بسيطة؛ شظية في الفخذ... ودخلت العربة إلى غرفة الفحص. قام الطبيب النوبتجي بالكشف وقال وهو يربت على كتف "نبيل": - بسيطة؛ تمزق في عضل الفخذ. وأُدخل "نبيل" إلى غرفة العمليات"**(١).

ومن المواقف البارزة التي وردت فيها "المستشفى" كخلفية للحدث بكامله مشهد إصابة "محمود" بعد معركة جزيرة "شدوان"؛ حيث نُقل من الجبهة إلى غرفة العمليات ليخرج منها بإقامة طويلة في "المستشفى" كانت شاهدا على صراع طويل بينه وبين زوجته بسبب علاقته بـ"نعمت"، وقد امتد الحديث فيها على صفحات كثيرة (٢).

أما أشهر المشاهد التي وردت فيها "المستشفى" في غير وقت الحرب فقد كان من حظ "علي"؛ الذي نُقل إلى "المستشفى" بعد مباراته النهائية الدامية في الملاكمة، والتي قام فيها "صلاح" رفيق سلاحه وخصمه العنيد بكسر أضلعه، وإن حمل له نقله هذا إلى "المستشفى" خيرا كثيرا، كما تناولته الدراسة قبل ذلك(٣).

ومن خلال الشواهد السابقة وغيرها من الشواهد - خاصة في رواية "العمر لحظة" - بدت لنا كثير من مفردات ومحتويات وأشياء "المستشفى العسكري" كمكان؛ مثل: سيارة الإسعاف، وغرفة الاستقبال، وغرفة الفحص، وغرفة العمليات، وغرفة الإنعاش، وغرفة الاستراحة، والنقالات، والأربطة، والأسرة... إلخ، والتي كانت كل واحدة منها خلفية لبعض مشاهد "المستشفى" في روايات "السباعي".

---

(١) نفسه، ص٢١٤، ٢١٥.

(٢) انظر: العمر لحظة، ص٢٧٧- ٢٩٩.

(٣) انظر: ص٢٠٧.

**٨. نادي الضبّاط**[١]:

"نادي الضباط" من الأماكن القليلة - ربما النادرة - التي رغم انتمائها الإداري الظاهري إلى مؤسسات "المكان العسكري" إلا أنها تُخالف - في جوهرها - طبيعة هذا المكان بصورة مقصودة؛ باعتبارها أحد أهم الأماكن المعدة خصصيا للتسرية عن الضباط وتوفير بعض مظاهر الترفيه والشعور بالراحة لهم، وقد ورد ذكر "نادي الضباط" في هذا السياق عدة مرات في روايات "السباعي".

ومن أهم المشاهد التي ورد فيها ذكر "نادي الضباط" مشهد زيارة "علي" إليه للمرة الأولى، حينما انتوى زيارة "إنجي" في "الإسكندرية" وأراد أن يمر على النادي ليقضي به الوقت المتبقي حتى اللقاء، ولما كان يجهل مكانه بالضبط فقد دار بينه وبين أحد الضباط من رفقائه هذا الحوار الذي وضح "السباعي" من خلاله بعض ما يمثله "النادي" بالنسبة للضباط: "**إلى أين أنت ذاهب؟ - إلى النادي أتعرف أين هو؟ - أعرف أين هو؟! إن بطاريتنا بجواره أيها الجاهل! هيا بنا أحملك إلى هناك. واتخذ "علي" مكانه بجواره وانطلق السائق في طريقه إلى النادي، وتساءل "عبد العال": - ماذا ستفعل في النادي؟ - أغتسل وآكل لقمة وأضرب تليفونًا وأستريح برهة ثم أخرج**"[٢]؛ حيث يقوم "النادي" هنا في هذا الشاهد بدور "المنزل" بالنسبة للضابط ولو بصفة مؤقتة.

ويتابع "السباعي" - من خلال المشهد الآتي - عرض صورة لـ"نادي الضباط" وبعض مرافقه ونوعية الأحاديث التي تدور فيه، ملمحا - في سياق حديثه - لطبيعة الحالة النفسية لـ"علي" باعتبارها المرة الأولى التي يزور فيها هذا النادي: "**أصلح "علي" من هندامه واتجه إلى النادي... وعبر الحديقة الصغيرة أمام واجهه النادي المشرفة على البحر، وأحس بالرهبة وهو يجتاز الباب المفضي إلى البهو الرحب الذي علقت في صدره صورة كبيرة تمثل الملك في طابور التتويج وقد امتطى حصانه وسار وراءه رجال (الياوران) ورئيس هيئة أركان حرب بجيادهم، وكانت رهبة "علي" وارتباكه ناتجة عن ازدحام البهو بخليط من كبار الضباط ومختلف الرتب الأخرى الذين لا يعرف معظمهم، وهم بالانسحاب لولا أن رآه "عبد العال" وكان يجلس بجوار الراديو فنادى: - "علي". واتجه "علي" إليه وقد أحس بنوع من الطمأنينة وهو يرى بجواره بعض معارفه من ضباط الدفعة والضباط الآخرين الذين حضرهم في المدرسة. وتلقاه الزملاء في ترحاب وشوق وأفسحوا له مكانًا بجوارهم، وجرى الحديث مختلطًا متنافرا؛ أسئلة من هنا وأجوبة من هناك، وأسئلة بلا أجوبة، وأجوبة بلا أسئلة! وثرثرة وإشاعات، ومناقشات على غير موضوع، وأحاديث عن (القشلاقات) والمدافع وعن النوبتجية. ولم يستطع "علي" أن يركز ذهنه في هذا الخلط المشوش، وجذبه أقرب صوت محبب إلى مسامعه؛ وهو صوت "عبد الوهاب" يترنم في الراديو بقصيدة (أعجبت بي)**"[٣].

---

(١) النادي مكان مهيأ لجلوس القوم فيه، والغالب أن يتفقوا في صناعة أو طبقة... (ج) أَنْدِيةٌ، ونَواد. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٩١٢.

(٢) رد قلبي: ص٣٩١، ٣٩٢.

(٣) نفسه، ص٤١٢.

أما أهم المجالات التي تردد فيها ذكر "نادي الضباط" خارج سياق الوصف العام أو الترفيه عن الضباط؛ فقد كان في سياق البعد السياسي له كمكان يجتمع فيه ضباط الجيش ويتناولون فيه العديد من شؤونهم وشؤون الجيش وما يمت إليهما بصلة؛ لذلك لم يكن غريبا أن تدور فيه الكثير من الأحاديث السياسية بين الضباط، ولم يكن من الغريب أيضا أن تقع عليه عين الملك ومدبري سياسته باعتباره وسيلة هامة لاستقطاب الضباط لصف القصر.

ففي سياق الأحاديث السياسية كان "نادي الضباط" شاهدا على العديد من الحوارات بين الضباط حول القصر والأحزاب والدور الذي يجب أن يلعبه الجيش في مثل هذه الأمور؛ ومنها ذلك المشهد الذي شارك فيه "علي" على خلاف طبيعته التي تنفر من مثل هذه الأحاديث حتى لا يتهم بالسرحان والغفلة: "**على مائدة العشاء جرى الحديث في السياسة، وأخذ "علي" يتناول طعامه وهو منصت برغمه إلى المناقشات الدائرة مشترك من آنٍ الآخر بكلمة أو كلمتين؛ حتى لا يتهمه "عبد العال" كما اتهمه وهم جالسون أمام الراديو بالعشق والسرحان. قال "عبد العال": - إن الوزارة تلفظ آخر أنفاسها. وأجاب اليوزباشي "محفوظ" أركان اللواء: - هذه نتيجة محتومة لسياسة الاستثناءات ومنظمات القمصان الزرق التي انتشرت في أنحاء البلاد. ورد "كمال" أحد ضباط المشاة: - على أية حال لا بد للوفد من هذه الاستثناءات لكي يسترضي أنصاره، ولا بد له من تلك المنظمات الشعبية حتى يؤمن نفسه ضد عصف الطغيان به وبالبلاد وهو خارج الحكم... - إن هناك أسبابا؛ هناك مناورات خفية للإيقاع بالوفد تُنسج خيوطها في القصر، فالقصر يخشى تضخم القمصان الزرق. - القصر ليس له شأن بالوفد ولا بغيره، إن الملك فوق الجميع وهو بعيد عن المناورات السياسية...**"[(١)].

ومن الأحاديث التي تعلقت بالنادي من ناحية سياسية ذلك الحوار بين كل من "سليمان" و"علي" حول تنظيم "الضباط الأحرار"، والذي اكتشف من خلاله "علي" انتماء "سليمان" لهذا التنظيم: "**ألم تقرأ منشورات الضباط الأحرار؟! - قرأت بعضها. - ماذا وجدت فيها؟ - وجدت فيها ما يعبر عما بنفوسنا من سخط، ولكن ماذا يمكن أن تفعل بضعة منشورات يصدرها بعض الضباط؟ - بعض الضباط! لقد أضحى الجيش كله "ضباطًا أحرارا"، وسترى قدرتهم في السيطرة على انتخابات نادي الضباط. - ومن أدراك أن لهم دخلاً في هذا؟ - لأني واحد منهم. ونظر إليه "علي" وقال في شيء من الدهشة: - حقًّا؟! كان يجب أن أتوقع هذا**"[(٢)].

ونتيجة لتلك الطبيعة السياسية التي اصطبغ بها "نادي الضباط" فقد كان محط نظر القصر ووسيلة لكسب ود الضباط؛ فقد "**عني الملك أو المدبرون لسياسته بكسب قلوب الضباط بشتى الطرق**

---

(١) رد قلبي: ص٤١٢- ٤١٤.

(٢) نفسه، ص٦٢٤.

**والوسائل، وتعود أن يذهب كل عام إلى "نادي الضباط" في ٤ فبراير بذكرى اعتداء الإنجليز على القصر ليجلس معهم بلا كلفة ويتحدث معهم حديث الأصدقاء، ورآه "علي" و"سليمان" في النادي في إحدى المرات كان يقهقه ويمزح ويلقي النكات الخارجة كواحد منهم"**[١].

وبناء على ذلك برز "نادي الضباط" في كثير من الأحيان كساحة للصراع السياسي بين القصر والجيش وكان عنوانًا لفرض إرادة الضباط على إرادة الملك؛ "**بدأت أول مظاهر التحدي في انتخابات مجلس إدارة "نادي الضباط"، عندما جمع "الضباط الأحرار" نفوذهم وأسقطوا مرشحي القصر وأنجحوا مرشحيهم، ورفضوا بالإجماع أن يكون للحدود الذي يرأسه "حسين سري عامر" مندوب في مجلس الإدارة، ولم يكن لمجلس إدارة النادي في حد ذاته أهمية، ولكن أهميته وقتئذ كانت تنحصر في كونها أولى المعارك المكشوفة بين "الضباط الأحرار" والقصر، وبدا منها - لأول مرة في تاريخ الجيش - عجز القصر عن فرض إرادته على الضباط، واستشاط الملك غضبا وأمر أعضاء المجلس المنتخبين بواسطة الضباط بالاستقالة فرفضوا، وزادت ثورته وأمر بغلق النادي!**"[٢].

---

(١) رد قلبي: ص٥٩٧، ٥٩٨.

(٢) نفسه، ص٦٦٣.

**٩. الكنتين**[1]:

جاء ذكر "الكنتين" مرات قليلة جدا في روايات "السباعي"، و"الكنتين" يعد مكانًا فرعيا للتغذية في الواقع العسكري؛ إذ يعتمد أفراد القوات المسلحة في هذا المجال على "الميس" في الغالب كما وضحت الدراسة من خلال شواهد روايات "السباعي"، ويتم اللجوء إلى "الكنتين" في ظروف ضيقة جدا في الغالب؛ فـ"علي" "**عندما ينتهي السفي والتعليق يعود إلى الميس لتناول الإفطار، أو يكتفي بشطير فول أو طعمية من (الكنتين) ويطفئ حرقته بكوب من شراب المانجة إذا تعذر الذهاب إلى الميس**"[2]، وفي أثناء الدراسة بالمدرسة الحربية كان يستطيع هو ورفيق سلاحه "سليمان" "**الحصول على الطعمية التي كان يقوم بتهريبها "زكي" صبي الغسال من "كنتين" السواري إلى طلبة المدرسة**"[3]!

كان "الكنتين" أيضا شاهدا على واحد من نواتج الطبقية والإقطاعية التي كانت تعيشها "مصر" في تلك الفترة الغابرة السابقة لثورة (١٩٥٢)؛ وهو الفقر الصارخ الذي كان يعيشه بعض أبناء الوطن لدرجة جعلت "عليا" وهو ضابط الحربية المجتهد (ابن الجنايني في عرف الواقع الطبقي البغيض) "**يفر من صحبه عندما يذهبون لشراء مرطب من كنتين المدرسة؛ خشية أن يعرفوا أنه لا يملك مليما، وخشية شر من ذلك أن يتطوع أحدهم لدعوته ودفع ثمن ما يتناول**"[4].

---

(١) الكنْتين: محل يباع فيه الشراب أو الطعام لفئة معينة، كما في المدارس والمعسكرات (د). المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٨٠٠.

(٢) رد قلبي: ص٣٦١.

(٣) نفسه، ص١٤٤.

(٤) نفسه، ص٤٨.

**١٠. الجراج**[(١)]:

ورد ذكر "الجراج" في روايات "السباعي" مرات قليلة جدا، وقد جاء في جميعها باستثناء شاهد واحد في ثنايا أحاديث عابرة بلا توضيح لوظيفته؛ فجاء مرة في وصف عام لبناء سلاح (السواري): "**صفت أبنية المكاتب ناحية الطريق ووضعت العنابر في خطوط متوازية ناحية الخيالة، وبين المكاتب والعنابر وضعت الجراجات عمودية عليها تتوسطها مساحات متسعة لاصطفاف الطوابير**"[(٢)]، ومرة ثانية في وصف حب الضابط "علي" لسلاحه (السواري) أيضا: "**كان يحب (السواري) ويحس بين جدرانه وإسطبلاته وجراجاته طمأنينة المستقر وسكينة الموطن**"[(٣)].

أما المرة الوحيدة التي ورد فيها مع توضيح وظيفته باعتباره مكانًا يجهز لمبيت الدبابات، فقد كان في حديث طويل تطور إلى مشادة كانت هي بداية العلاقة والتعارف بين كل من ضابط سلاح المهندسين "إبراهيم" وضابط سلاح الفرسان "مراد": "**- لقد استلمنا ثلاث دبابات من الجيش الإنجليزي ونريد أن نقيم لها جراجا في الأرض الكائنة بجوار الميس. - اكتبوا خطابا للمصلحة. - ليس هناك وقت للخطاب. واستمر "إبراهيم" يشرح له ببـرود ما يجب عمله. - والمصلحة ستحول لنا الخطاب إذا وافقت، ثم ستُجرَى مقايسة. - لماذا كل هذه الإجراءات المعقدة؟ - ثم تُرفع المقايسة إلى المصلحة، وعندما توافق عليها يكتب إلينا ثم.. - إننا نريد الجراج حالاً، لا يمكن أن تُترك الدبابات تبيت في الطل حتى تجري أنت مقايستك. - هذه هي الأصول. - الأصول ألا تُترك الدبابات في الخارج. - إذًا أقم أنت لها جراجا بمعرفتك. - سأفعل**"[(٤)].

وبالفعل ينفذ الضابط "مراد" تهديده ويأمر جنوده بسرقة الأخشاب لإتمام بناء الجراج، ثم نراه - بعد ذلك - يسأل الضابط "إبراهيم" في تندر وسخرية قائلاً: "**- الجراج عجبك؟ - هذه بلطجة. - لتكن! المهم أن الجراج قد عمل والدبابات لم تبت في العراء... - هذه آخر مرة أسمح فيها بمثل هذه السرقة. - عبيط! لقد وفرت عليك نقل الأخشاب**"[(٥)].

---

(١) الجراج: لم تقف عليها الدراسة في المعاجم العربية، وربما هي مأخوذة من الكلمـة (Garage)؛ بمعنـى: مرأب لإيواء السيارات أو إصلاحها، انظر: منير البعلبكي، المورد، مرجع سابق، ص٣٨٠.

(٢) رد قلبي: ص٤٣٣، ٤٣٤.

(٣) نفسه، ص٦٠٩.

(٤) طريق العودة: ص١٥، ١٦.

(٥) نفسه، ص١٧، ١٨.

**١١. نقاط المراقبة:**

لـ"نقاط المراقبة" في المكان العسكري أهمية كبيرة، وترجع تلك الأهمية للوظيفة التي تقوم بها هذه النقاط والمتمثلة في المراقبة والحرص على الأمن وتنفيذ متطلباته؛ والتي يتمثل أهمها في الحرص على تفتيش الداخلين والتدقيق في هوياتهم، وكذلك منع دخول غير المصرح لهم والذي قد يكون بقصد التخريب أو الإفساد وإشاعة الخوف، و"نقاط المراقبة" رغم أهميتها تعد من الأماكن الوسيطة التي لا تتحقق فيها الإقامة الطويلة، وإنما يتبادل الجنود الوجود فيها على حسب نوبات الخدمة المناطة بهم؛ وربما يكون هذا سبب ورودها مرات قليلة في روايات "السباعي" رغم أهميتها من الناحية الواقعية.

وردت "نقاط المراقبة" - تبعا لوظيفتها - في المواقف التي تُظهر طبيعة الحزم التي تصبغ المكان العسكري وتسود التعامل بين الشخصيات العسكرية؛ ومن أبرز تلك المواقف ذلك المشهد الذي أصدر فيه المقدم "محمود" أوامره لبعض الجنود بمنع النقيب "نعمت" من دخول المعسكر؛ خوفًا عليها من التعرض لإحدى الهجمات التي لا تفتأ تصيب الموقع: فـ"**في ذات صباح كانت تتجه بإحدى عربات المستشفى إلى الطريق... وعند أول نقطة مرور أوقف الحارس العربة لحظة، ثم أشار للسائق بالعبور، وفي النقطة الثانية أُوقفت العربة مرة أخرى، وتبادل السائق والحارس بضع كلمات، ثم أشار إليها قائلاً: - ممنوع. ورد السائق في دهشة: - كيف؟! - الأوامر. وعاد السائق يتساءل مستنكرا: - ممنوع دخول حضرة النقيب؟ وبعناد أجاب الحارس: - أجل... وأشارت للحارس لكي يأتي إليها، واقترب الحارس وأدى التحية ورد بهدوء: - أفندم. - ألديك أوامر تمنعني من الدخول؟ - أجل. - تمنعني أنا بالذات؟ - كل السيدات. - ولكني نقيب! - ولو. وأحست بالإهانة، وبدا الغضب يتصاعد في صدرها، ولم تعرف على من تصب الغضب**"[(١)].

كما وردت "نقاط المراقبة" في أحد المشاهد بصورة عابرة وإن كانت تحمل دلالة هامة، تمثلت في كونها تُستخدم - في بعض الأحيان - كوسيلة للتضييق والابتزاز، من خلال الصلاحيات الممنوحة للجنود الذين يتولون حراستها؛ كما في حالة والد الشاويش "صلاح" الذي جند في الخطوط الأمامية على الحدود، ثم تعرض لكمين وسجن لسبب يوحي به الحوار التالي بين زوجته وصديقه الشاويش "إبراهيم": "**بدا في الباب الشاويش "إبراهيم" الذي يعمل مع أبي، قالت أمي: - خير يا "إبراهيم"، تفضل. وتردد "إبراهيم" في وقفته بالباب قبل أن يدخل، ثم خطا إلى الداخل ووقف في منتصف الحجرة تبدو عليه الحيرة وتنم قسماته عن الجزع. وعادت أمي تتساءل: - ما لك يا "إبراهيم"؟**

---

(١) العمر لحظة: ص٦٣، ٦٤.

- حضرة الصول. وصمت برهة فصرخت أمي تستحثه: ما له؟! - مسكوه. ولم تعرف ماذا يعني بـ"مسكوه" فسألت أمي في مزيج من الدهشة والجزع: - مسكوه فين؟ - على الحدود... - لماذا؟ - قالوا: إنه بيهرب حشيش... - يا مصيبتي! ورد "إبراهيم" يحاول طمأنتها: - هذا كمين عملوه فيه عساكر الحدود. - ولماذا؟ - لا بد أنهم طلبوا منه أشياء. وتساءلت أنا في ذهول: - أشياء؟ مثل ماذا؟ - أشياء من "غزة"، إن طلباتهم لا تنتهي، وأعرف أنه دائما يحضر لهم ما يريدون. - ولكن لماذا؟ - حتى لا يضايقوننا عند المرور في القنطرة. وكيف يضايقونكم؟ - بالتفتيش"[(١)].

(١) العمر لحظة: ص٨٢، ٨٣.

# المبحث الثالث

## أشياء "المكان العسكريّ" في روايات "السباعيّ"

**١. الدبّابة**[1]:

تعد الأسلحة من أهم أشياء "المكان العسكري" وأكثرها ورودا في روايات "السباعي"، كما تعد "الدبابة" من أهم تلك الأسلحة التي وردت في رواياته، وهي وإن لم يورد ذكرها كثيرا إلا أنها قد نالت اهتماما واضحا منه في العديد من الأحداث، وربما يعود ذلك إلى الاهتمام العام بها باعتبارها سلاحا حديثًا في تلك الفترة كما هو واضح من روايات "السباعي"؛ حيث تم ضمها إلى أسلحة الجيش المصري وإلى السلاح الذي كان ينتمي إليه "السباعي" تحديدا وهو سلاح "الفرسان" خلال فترة خدمته العسكرية[2].

ومن أبرز الحوارات التي ورد فيها ذكر الدبابة ذلك الحوار الخفي بين الضابطين "إبراهيم" و"عمر"، والذي استعرض "السباعي" من خلاله معرفته ببعض أنواعها وأوصافها: **"هتف "إبراهيم": - دبابات. وأتم "عمر" حديثه محددا النوع: - "شيرمان". - كيف عرفت؟ - برجها العالي وجسدها الضيق الملفوف... إنها أضخم كثيرا من "اللوكس"، وأعلى من الدبابة "تشرشل"، ولكنها أكنز، ويبدو برجها ملفوفًا كالزلطة"**[3].

ومن أهم الأحداث التي ورد فيها ذكر "الدبابة" ذلك الموقف الفكاهي بين كل من الضابط "عبد الرحمن" والضابط "مراد" ضابط سلاح "الفرسان"؛ والذي يتحدث فيه عن دبابته قائلاً: **"قسما با لو انطلقت بـ"نفيسة" فلن أقف إلا في "تل أبيب". - وتساءل "عبد الرحمن" في دهشة: - "نفيسة"؟!**

---

(١) الدبابةُ: سيارة غليظة مصفحة تهجم على صفوف العدو وترمى منها القذائف. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٢٦٨.

(٢) بدأ "السباعي" خدمته العسكرية سنة (١٩٣٧)، ولم تُستخدم "الدبابة" على نطاق واسع إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩- ١٩٤٥م)؛ حيث تم إدخالها إلى غالب القوات المسلحة في بلدان الشرق الأوسط، والدبابة هي: "عربة مدرعة تتحرك على عجلات مجنزرة، وتحمل الأسلحة مثل: المدافع الثقيلة، والمدافع الرشاشة، وقاذفات الصواريخ، وفي معظم الدبابات تركب هذه الأسلحة في هيكل دوار يسمى البرج، وللدبابة طاقم مكون من ثلاثة إلى خمسة أفراد". انظر: الموسوعة العربية العالمية، مرجع سابق، (الدبابة).

(٣) طريق العودة: ص٢٨٤.

**وقال "إبراهيم" مفسرا وهو يضحك: - "نفيسة" الدبابة؛ إن لديه (نفيستين): أمه والدبابة. وتساءل "عبد الرحمن" ضاحكًا: - ولماذا لا تنطلق بـ"نفيسة"؟ - لأنها الآن مقْعدة. وقال "إبراهيم" في خبث: أيهما؟! وصاح "مراد": الاثنتان! أمي مشلولة ودبابتي بطاريتها فاضية! تصوروا يا جماعة دبابة على خط القتال ببطارية فاضية! - وكيف ستصل إلى "تل أبيب"؟ - زقّ"**[1].

وقد حمل النص السابق دلالتين حاول "السباعي" إيصالهما؛ **الدلالة الأولى**: هي العلاقة الحميمة التي تنشأ بين كل من السلاح وصاحبه ويتضح ذلك من خلال تسميته لدبابته باسم خاص بل واختياره لاسم والدته اسما لها، **والدلالة الثانية:** هي الحالة المتهالكة التي كانت عليها أسلحة الجيش خلال تلك الفترة؛ وقد أورد "السباعي" في أكثر من موضع ما يدل على تبرم العسكريين من حالة أسلحتهم المختلفة .

وقد تكرر ذكر "مراد" لدبابته "نفيسة" أكثر من مرة؛ حيث كان دائم الافتخار بها ناظرا إليها على أنها وسيلته للانتقام من اليهود وإعادة المهجرين من أراضيهم وإعادة أراضيهم إليهم واستعادة كرامة "مصر" والعرب المهدرة، وها هو يخطب في جماعة قائلاً عن "فلسطين": "**- أنا وحدي الذي سأعيدها، أنا و"نفيسة". وتساءلت "مديحة" ضاحكة: - تقصد أنت و"ليلى". - بل أقصد "نفيسة"؛ سأدخل "تل أبيب" على ظهر "نفيسة" دبابتي"**[2].

وحينما يتجه "مراد" بسريته إلى الحرب ممتلئًا شجاعة ورغبة في الانتقام يحدث نفسه عن نفسه قائلاً: "**سيتقدم بدبابته ولن توقفه قوة ولا أوامر، حتى يصل إلى "تل أبيب" على ظهر "نفيسة" كما كان يحلم دائما**"[3]، غير أن الواقع يصدمه بالحقيقة المرة التي لا يفتأ "السباعي" يكررها المرة تلو الأخرى في رواياته؛ وهي ضعف قوة تسليح الجيوش العربية عامة وفوضويته، يتضح ذلك من النص التالي: "**سحب السائق أحد** [كذا] **عصي الدوران وضغط على البنزين، ودارت الدبابة نصف دورة ثم توقفت، وداس السائق على (المارش) فلم يَدر، وصاح "مراد" في حنق وقد انهالت القنابل من حوله: - ما لك؟! ماذا حدث؟ - (المارش) توقف. لماذا؟ - الكهرباء هربت. - هربت؟ - أجل. - كيف؟ - لست أدري، لا يوجد كهرباء. اضغط على المارش. - لا يوجد كهرباء أصلاً. وأحس "مراد" أنه يوشك أن يجن، ووجد أن المدفعجي قد توقف عن الضرب والتفت إلى السائق فصاح به: - استمر في الضرب أيها الغبي. وعاود المدفعجي الضرب وأطلق بضع طلقات ثم توقف ثانية فصاح به "مراد": - لماذا عدت إلى التوقف؟ استمر. - لقد نفدت الذخيرة. - ما شاء ا ! مدفع بلا ذخيرة ودبابة بلا كهرباء! وأحس "مراد" بالمأزق الذي وضع فيه؛ لقد أضحى سجينًا في دبابة لا تستطيع الحراك ولا تستطيع الضرب**"[4].

---

(١) طريق العودة: ص٩١، ٩٢.

(٢) نفسه، ص٧٧.

(٣) نفسه، ص١١٤.

(٤) نفسه، ص١٣٣، ١٣٤.

ويتابع "السباعي" وصف حالة "مراد" في هذه المعركة ليقدم لنا نصا من أهم النصوص التي تدل على مدى العلاقة الحميمة القائمة بين السلاح وصاحبه: "**نظر "مراد" إلى دبابته وقد وقفت عاجزة في أرض المعركة، إنها عزيزة عليه، ولكنه لا يستطيع أن يأخذها معه، ولا يستطيع كذلك أن يتركها سليمة ليستعملها العدو، وفي الموقف اليائس المميت أمر "مراد" الطاقم بالانسحاب على قدميه بعد إحراق الدبابة، وبعد برهة انفجرت الدبابة وعلا منها عمود من النيران والدخان... واستمر "مراد" يزحف في إعياء، وقد تملكه إحساس بالمرارة وباليأس والذل، وكان أكثر ما سبب له المرارة هو عودته وحده؛ بلا كتيبة، ولا جنود، ولا ضباط، ولا حتى دبابة**"[1]، وحينما يسترجع "مراد" تلك الأحداث المؤسفة بعد ذلك فإنه يسائل نفسه في لوم وتحسر قائلاً: "**ألا يبقى ربان السفينة على ظهرها حتى يغرق معها؟ لماذا لم يفعل هو ذلك؟!**"[2].

ومن أبرز الأحداث التي ظهرت فيها "الدبابة" أيضا عند "السباعي" معركة الدبابات التي تصدى لها الضابط "عبد الكريم"، والتي استعرض فيها "السباعي" طبيعة وآلية هجوم "الدبابة" وفنية التعامل معها: "**لو وقفت هذه الدبابة لكف السيل كله عن التدفق ولكانت هناك فرصة لبقية المواقع في تدمير (القول)[3] بأكمله ووقف التقدم، وكان مدفع الدبابة مصوبا نحو الموقع يصب عليها وابل** [كذا] **من نيرانه، وقذف "عبد الكريم" بأول قنبلة فهبطت في البرج وتوقفت الدبابة فجأة عن السير، وواصل الاثنان قذف القنابل. وشُل (قول) الدبابات، وحاولت الدبابات الخلفية الدوران ولكن الطريق كان أشبه بعنق الزجاجة، وبدأت قذائف المدفعية تنهال على الدبابات... وتوقف سيل الدبابات؛ أُصيب منها ما أُصيب، وحاولت البقية العودة تطاردها قذائف المدافع**"[4].

---

(١) طريق العودة: ص١٣٤.

(٢) نفسه، ص١٣٥.

(٣) القُول: "أطلق على ست كتائب من عساكر الخيالة في الدولة العثمانية". المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مرجع سابق، ص١٨٦.

(٤) ابتسامة على شفتيه: ص٣٢٧، ٣٢٨.

**٢. المدفع**[١]:

ورد ذكر "المدفع" عدة مرات بصورة عابرة في روايات "السباعي"، غير أن من أهم المواطن التي ذُكر فيها هو المشهد الذي يؤكد ما ذهبت إليه الدراسة قبل ذلك حول العلاقة الأثيرة التي تنشأ بين السلاح وصاحبه؛ حيث يتكرر تسمية العسكري لسلاحه ومخاطبته له كأنه رفيق له لا جماد بين يديه؛ يتضح ذلك من تلك المحاورة بين كل من الضابط "إبراهيم" والضابط "عمر": "**- إن "سمبو" وحده كفيل بهذا. - "سمبو" من؟ - ألم أعرفك به بعد؟! وهز "إبراهيم" رأسه؛ فأشار "عمر" إلى المدفع الرابض أمامه قائلاً: - هذا الأسد المتحفز للانقضاض هو "سمبو"؛ ألم تسمع عنه؟! لقد ضرب رقما قياسيا في تدمير دبابات العدو؛ إنه مدفعي الخاص، ومد يده فربت ماسورة المدفع برفق كما تربت عنق كلب مطيع، وأردف قائلاً: - لم يخيب ظني قط، بيني وبينه صداقة قديمة منذ أن تخرجت في الكلية وعملت بالبطارية، إنه أفضل مدافع الآلاي كلها**"[٢]، ويتابع الضابط "إبراهيم" محاورته للضابط "عمر" متسائلاً: "**- هب أن الطلقة كذبت أو أن المدفع عطل؛ ماذا تفعلون؟ - يرحمنا ا ! ونظر "عمر" إلى المدفع الأسود الطويل العنق وربت عنقه وهو يقول محذرا: - خذ بالك يا "سمبو"؛ إياك أن تفعلها**"[٣]!

كما يرد ذكر "المدفع" أحيانًا أخرى في مقام عملية تنظيف الأسلحة التي يقوم بها العسكريون بصفة دورية: "**أخذ يمر على الرفاق يعطي كل واحد خرقة بلت بالزيت، وأخذ كل منهم يفك سلاحه بجوار المصباح وينظفه ويزيته، وجلس "عمار" واضعا المدفع بين ركبتيه، وجلس بجواره "يحيى" ممسكًا بمدفعه ينظف ماسورته**"[٤].

كما ورد في بعض الأحيان بعض أنواع أخرى من المدفع غير المدافع التي يتم تثبيتها بالأرض؛ وهو مدفع (R.P.G) المحمول على الكتف، والذي ورد في أحد مشاهد الاستكشاف التي قام بها الجنود المحاصرون في جزيرة "شدوان" لمواقع إنزال العدو؛ "**أفرغت (الهليوكوبتر) حمولتها فوق الطرف الآخر من الجزيرة في أقصى الشمال، وخرج جنديان يحملان مدفعي (آر. بي. ج) يقتربان من مواقع العدو في محاولة للاستكشاف**"[٥].

---

(١) المدفَع: آلة الدفع، ومنه آلة الحرب المعروفة التي تُرمى بها القذائف. (ج) مدافع. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

(٢) طريق العودة: ص٢٧٦.

(٣) نفسه، ص٢٨٠، ٢٨١.

(٤) ابتسامة على شفتيه: ص٢٩٧.

(٥) العمر لحظة: ص٢٦٥.

ومن أهم المواقف التي ورد فيها ذكر "المدفع" أيضا ذاك المشهد المطول الذي امتد على عدد كثير من الصفحات، وصف "السباعي" من خلالها حربا شرسة بدأتها "الدبابات" و"الطائرات" الإسرائيلية وتصدت لهما "المدافع" العربية، كما عرض من خلالها أيضا صلابة وتفاني المدفعي العربي في الدفاع عن أرضه: "**استمر تدفق الدبابات الإسرائيلية في أرض الأغوار... وفي أحد المواقع قرب مفترق الطرق استقرت بطارية "عبد الكريم" فوق الجبل وقد وجهت فوهات مدافعها صوب النهر... وعندما بدأ التقدم انقضت المدفعية بنيرانها على الجسور فدمرتها... وبدأت قذائف طائرات العدو ومدفعيته تنهال على المواقع، وانطلقت قذائف المدافع المضادة للطائرات لتصد الطائرات المغيرة؛ محاولة أن تمنح الموقع الحماية وتيسر لمدافعه حرية الضرب والاشتباك. وسقطت قذيفة قرب المدفع المجاور لـ"عبد الكريم" وانطلقت صرخة مدوية وصمت المدفع عن الدوي، وهتف "عبد الكريم" في مرارة: - أُصيب الطاقم. وقال "خليل": سأذهب إليهم. ورد "عبد الكريم" وهو يندفع نحو المدفع الذي استمرت القذائف تنهال حوله: - يجب ألا تكف المواقع عن الضرب، إن دباباتهم تتدفق حول الطريق. ووصل "عبد الكريم" و"خليل" إلى الموقع، وأصابتهما رجفة وهما يريان جسد المدفعي مطبقًا على المدفع بلا رأس! وازدرد "عبد الكريم" ريقه وهو يقترب من الموقع ويرى بقية الطاقم قد تناثرت أشلاؤه. وهتف "خليل" في وجيعة: - لا فائدة، الموقع كله تدمر. ورد "عبد الكريم": - ولكن المدفع ما زال سليما. - لقد أصيب في جانبه. - ولكنه لم يعطل تماما. - دعنا نجربه. - أسمع أنينًا حولي. ونظر "عبد الكريم" فوجد جسدا ما زال يتحرك في حفرة مجاورة واندفع إليه يفحصه ثم هتف: - "عبد ا "! وبدا الرقيب "عبد ا " وقد أُصيب ساقه بشظية مزقت عضلات الفخذ وهو يحاول أن ينهض. - القذائف في الصندوق وراء المدفع إنها ما زالت سليمة. ثم تمتم قائلاً: - الحمد أننا نستطيع أن نواصل الضرب. وهتف به "خليل": - استرح يا "عبد ا "، نحن سنشغل المدفع. - ولكني أستطيع أن أعمل. - ابق أنت مكانك وسأضمد لك جرحك لأن دمك ينزف. وهز "عبد ا " رأسه: - ليس هذا وقت تضميد الجراح. ونهض "عبد ا " واقفًا فأقبل عليه "خليل" يحاول أن يربط له جرحه النازف بمنديله... واندفع "عبد ا " بجرحه نحو المدفع وبدأ يحاول تشغيله، ومضت فترة شُدت فيها أعصاب "عبد الكريم" وهو يرقب المدفع الرابض في صمت و"عبد ا " ينكب عليه يحاول إصلاحه و"خليل" ينقل الذخيرة إلى جواره، وفجأة هتف "عبد ا ": - الحمد ... ومد خليل يده بالقذيفة إلى "عبد ا " ولكن "عبد ا " لم يتناولها، لم يستطع أن يمد يده؛ خار جسده من كثرة ما نزف واستند على المدفع ثم هوى. واندفع "عبد الكريم" إلى المدفع بعد أن جذب جسد "عبد ا " وهو يهتف في وجيعة: - انتهى "عبد ا "! سكب آخر نقطة من دمه مع آخر طلقة أطلقها، وتناول "عبد الكريم" المدفع قائلاً في حزم: - لا يجب أن يصمت هذا المدفع. ثم رفع عينيه إلى السماء وهتف داعيا: - لآخر قطرة من دمنا يا رب، ولكن ليس قبل أن نسكت عواء الكلاب على أرضنا. وواصل الضرب، وأُصيبت بعض دبابات العدو، وتقدم البعض الآخر**"(1)، غير أن الإصرار والصمود الذي أبداه المدفعيون ببطارية "عبد الكريم" لم يضع سدى في نهاية المطاف؛ فقد "**توقف سيل الدبابات؛ أصيب منها ما أصيب، وحاولت البقية العودة تطاردها قذائف المدافع**"(2).

---

(1) ابتسامة على شفتيه: ص٣٢١- ٣٢٤.

(2) نفسه، ص٣٢٨.

**٣. الطائرة الحربية**[١]:

تُعد "الطائرة الحربية" من أهم الأسلحة في القوات المسلحة إن لم تكن أهمها على الإطلاق؛ ويرجع ذلك إلى طبيعتها القتالية المتفردة؛ حيث إنها السلاح الوحيد الذي يمكن استخدامه جوا بغض النظر عن طبيعة الأرض التي يتم عليها القتال، كما أن في قدرتها على قطع مسافات هائلة في سرعة كبيرة ما يمكنها من الدخول إلى أراضي العدو والقضاء على دفاعاته قبل أن يشعر بالهجوم أو يتهيأ للدفاع؛ هذا بالإضافة إلى قدرتها - أكثر من غيرها من أدوات القتال - على حمل العديد من الأسلحة؛ كالصواريخ والمدافع الرشاشة والقذائف الثقيلة.. وغيرها من أدوات التدمير والإبادة.

وقد ورد ذكر "الطائرة الحربية" كثيرا في روايات "السباعي" التي اتخذت من "المكان العسكري" مجالاً وخلفية مكانية لها؛ حيث أسند لها "السباعي" دورا أساسيا في معظم المعارك التي دارت بين العرب و"إسرائيل"، وكان تأخرها عن النجدة كفيلاً بإثارة الرعب واليأس في صفوف المقاتلين، وربما في بعض الأحيان السخرية المرة؛ كما في حالة الضابط "محمود" ذي الطبيعة الفكاهية الساخرة حينما تأخر الطيران المصري عن نجدتهم، وأخذ الجنود الإسرائيليون يتساءلون في سخرية من خلال مكبرات الصوت محاولين إثارة الرعب في قلوب الجنود المصريين: "**أين طيرانكم؟!**"[٢]؛ فأجابهم "محمود" في سخرية بدوره قائلاً: "**ا أعلم**"[٣]!

وفي المقابل كان مجيء الطائرات للدعم والمساندة مبعثًا للفرحة لدى الجنود ومثيرا للرعب لدى أعدائهم؛ فبعد أن طال انتظار الجنود والقائد "محمود" للطائرات "**فجأة سمع أزيز، وأرهف "شريف" و"محمود" آذانهما، وهمس "شريف" في قلق: - طائراتنا؟ وقال "محمود" مؤكدا: - أجل. وبدأت الطائرات تحصد العدو المنتشر في أنحاء الجزيرة، وسرت موجة فرح بين قواتنا؛ ذهب عنهم الإحساس باليأس الذي أصابهم عندما بدأ الهجوم على الجزيرة ووجدوا العدو يقذف إليهم بمئات الجنود ويدك مواقعهم بطائراته دكًا**"[٤].

وكنتيجة للقوة الضاربة التي تمتعت بها "الطائرة الحربية" فقد كان وجودها مع جيش دون آخر في القتال يمثل أحد مظاهر التفوق العسكري التي قد يستحيل معها تفكير الطرف المفتقد لها في بدء القتال؛ وقد ظلت لفترة طويلة الطرف الأساسي في معادلة التفوق الإسرائيلي في حربهم

---

(١) الطائِرةُ: مركب آلي على هيئة الطائر يسبح في الجو، ويستعمل في النقل والحرب. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٥٧٤.

(٢) العمر لحظة: ص٢٦٥.

(٣) نفسه، ص٢٦٦.

(٤) نفسه، ص٢٦٩، ٢٧٠.

ضد العرب، وظهرت أهميتها الشديدة في الحوار التالي، بعد أن رأي كل من الضابطين "عبد الكريم" و"رؤوف" مظاهر الخراب الشائع بسبب الهجوم الجوي الإسرائيلي: "**- يفعلون هذا لأنهم يعرفون أنهم بمنجاة من العقاب. ورد "عبد الكريم" متسائلاً: - إلى متى؟ وأجاب "رؤوف" وهو يتخذ مكانه في العربة: - إلى أن يزول تفوقهم الجوي... عندما بدأ هجومهم في خمسة يونيو وقبل أن يكتشف أحد الطرفين أن الجزء الأكبر من طائراتنا قد دمر على الأرض لاقت الدبابات الإسرائيلية دمارا محققًا... حتى بدأ التفوق الإسرائيلي؛ هو العامل الوحيد الذي ضمن تقدم القوات الإسرائيلية من رفح إلى العريش. قال "عبد الكريم" في مرارة: - وما زالوا يملكون التفوق الجوي حتى الآن؛ إن أمريكا تزودهم بالطائرات، وهم يستطيعون استيراد الطيارين المدربين من أمريكا ومن جنوب إفريقيا**"(١).

كما كان انسحاب القوات العربية بدون توفير الغطاء الجوي المساند لهذا الانسحاب سببا في الخسارة الكبرى التي مني بها العرب في معارك يونيو ٦٧؛ "**لم تكن المصيبة في مجرد الانسحاب، ولكن في الهلاك الذي وضعتهم فيه، كانت شركًا كبيرا سحقت فيه قواتهم، كانت تعدو بغير غطاء جوي لتتصيدها طائرات إسرائيل من الجو ودباباتهم من الأرض**"(٢).

وقد ورد ذكر "الطائرة الحربية" كثيرا في مقام ابتداء المعارك؛ وربما يرجع ذلك إلى اعتبار التغطية الجوية شرطًا أساسيا لتحرك الدبابات أو المشاة وبدء القتال؛ حيث يعتبر تحرك الجيش دون غطاء جوي ضربا من الجنون، كما أوضحت الدراسة قبل قليل؛ ومن المشاهد التي تناولت ذلك مشهد هجوم الطائرات على بطارية مدفعية الضابط "عبد الكريم" عند بدء تحرك الدبابات كمساندة للهجوم، حيث كادت تعطلها عن صد ذلك الهجوم: "**بدأت قذائف طائرات العدو ومدفعيته تنهال على المواقع... وسقطت قذيفة قرب المدفع المجاور لـ"عبد الكريم" وانطلقت صرخة مدوية وصمت المدفع عن الدوي، وهتف "عبد الكريم" في مرارة: - أُصيب الطاقم**"(٣).

كما ظهرت التغطية الجوية في مشهد آخر أكثر إيلاما حينما حاصرت الطائرات جزيرة "شدوان" التي كان يرابط بها "محمود" وجنوده، وفي هذا المشهد يذكر "السباعي" بعض أنواع الطائرات ملمحا من خلال أدائها خلال المعركة إلى طبيعة مهمتها؛ سواء كانت متعلقة بالقتال أو بالنقل: "**قبل أن يخرج "درويش" أفندي ورقة ليكتب العنوان سمع أزيز طائرات ثم صوت دوي، وتوقف في مكانه لحظة وازداد الأزيز وازداد الدوي... وازدادت ضربات العدو وأخذت تمر (السكاي هوك) موجة إثر موجة تفرغ حمولتها فوق الأبنية والمواقع وفي كل مكان... واستمر ضرب الطائرات في عناد وإلحاح؛ (٤) ساعات من الضرب المتوالي والجزيرة تهتز من الانفجارات... وبدأ الدوي يهدأ وسمع صوت أزيز من**

---

(١) ابتسامة على شفتيه: ص٢٤٥، ٢٤٦.

(٢) نفسه، ص١٥٦.

(٣) نفسه، ص٣٢١.

**نوع آخر، وهمس "شريف": (هليوكوبتر)! وهز "محمود" رأسه موافقًا، وساد الصمت، وبدأت (الهليوكوبتر) محاولة النزول قرب المواقع، وتساءل "شريف": - نفتح نار؟ - افتح. وبدأ ضرب المدافع من المواقع الصخرية بعنف، ودارت (الهليوكوبتر) دورة ثم انطلقت هاربة نحو السماء، وقال "محمود": - نفدت بجلدها! وهدأ الدوي برهة ولكن لم يلبث حتى اقتربت موجة جديدة من (السكاي هوك) وعاد الدوي أشد مما كان تركيزا وعنفًا... وقذفت طائرات العدو المواقع بقنابل دخان، نشرت فوقها سحابة دخان كبيرة أظلمت الجو وأعمت الجنود عما يدور حولهم، وبدأ النزول؛ أفرغت (الهليوكوبتر) حمولتها فوق الطرف الآخر من الجزيرة في أقصى الشمال، وخرج جنديان يحملان مدفعي (آر. بي. ج) يقتربان من مواقع العدو في محاولة للاستكشاف، واشتبكا مع الطائرات ففتكت بهما... وتوالى هبوط طائرات (الهليوكوبتر) المحملة بالجنود ومعداتهم تحت حماية المقاتلات... وفجأة سقط صاروخ في مخزن الذخيرة"**(١).

كما كان للطائرات الحربية في بعض معارك "السباعي" مهمة أخرى تمثلت في منع خطوط الإمداد من الوصول إلى مقاتلي العدو في قلب المعركة؛ وهي المهمة التي حاولت الطائرات الإسرائيلية القيام بها ضد المقاتلين في جزيرة "شدوان" والتي كانت شاهدا على وضاعة قائدي الطائرات الإسرائيلية في التعامل مع الجرحى والغرقى: "**انطلقت اللنشات تشق الماء نحو الجزيرة، وأحست بها طائرات العدو، وصممت أن تمنع الدعم من الوصول إلى الجزيرة حتى لا تزيد من متاعب قواتها، وهبطت الطائرات نحو القوارب المندفعة في الماء... وواصلت اللنشات السير تحت نيران الطائرات تحاول تجنب القصف الجوي... واستمرت المعركة، عادت الطائرات تضرب اللنش حتى أشرف على الغرق ونفدت ذخيرة مدافعه. وقفز "حسني" إلى الماء مع ما بقي من الرجال وبدأ السباحة نحو الجزيرة والطائرات تحوم من حولهم تضرب اللنش الغارق.. تتحول إليهم لتحصدهم وهم في مشوارهم اليائس نحو الجزيرة، وتمتم "حسني" قائلاً وهو يضرب الماء بيديه: - أنذال! المفروض أن يقدموا العون لغرقى القطع البحرية. وهتف أحد الرجال بجواره وهو يجاهد سابحا في اليم: - القانون الدولي والأخلاق تمنع مهاجمة الغرقى، ولكنهم جبناء أنذال!"**(٢).

وكما ذكرت الدراسة سابقًا فقد كانت "الطائرة الحربية" وسيلة هامة لنقل المعارك إلى الداخل بعد أن كانت تتم غالبا على حدود الدول المتقاتلة؛ وكان للطيران الإسرائيلي النصيب الأوفى من عمليات التدمير التي عانت منها "مصر" كمؤسسات مدنية وشعب أعزل بالإضافة إلى مؤسسات الجيش: "**بدأ العدو بدوره محاولاته في نقل المعركة إلى الداخل باستخدام الطيران على أوسع نطاق... توالت الغارات على "التل الكبير" و"الخانكة" و"دهشور"، تصاعد ضرب المناطق الاستراتيجية وضرب التجمعات العسكرية في القاعدة وضرب المدنيين بهدف التأثير على الروح المعنوية**

---

(١) العمر لحظة: ص٢٦٣، ٢٦٦.

(٢) نفسه، ص٢٧١، ٢٧٢.

**للجماهير... في (١٥) فبراير ضرب العمال في مصنع "أبو زعبل"، وفي (١٧) أبريل ضرب التلاميذ في مدرسة "بحر البقر"، وذهبت "نعمت" تصحبها آلة التصوير إلى الموقعين المضروبين؛ أبصرت القذائف قد بقرت بطن الأرض وأخرجت أحشاءها، الجدر منهارة والأسقف منقضة بأسياخ الحديد تبرز بين كتل الأسمنت كأنها الهياكل العظمية... ذهبت إلى "بحر البقر"؛ أجساد الأطفال مختلطة ببقايا الألواح والسبورة، أحضرت معها جزءا من السبورة كُتب عليها عنوان الدرس و(بسم ا الرحمن الرحيم) ومعها فردة حذاء صغيرة وقطعة ملابس ممزقة لوثتها الدماء... تحول بناء المدرسة إلى مقبرة للأطفال الأبرياء، صبت (الفانتوم) جحيمها على العيدان الخضر، جلسوا أمام السبورة يتعلمون (زرع) و(حصد) وزرع العدو فيهم قنابله المدمرة وحصد أرواحهم الطاهرة"**(١).

كما كان للطائرة - في بعض الأحيان - دور آخر تمثل في عملية إخلاء الجرحى والقتلى بعد انتهاء القتال؛ "**لم تطل السكينة كثيرا حتى سمع في الجو أزيز (هليكوبتر)، وكان ضوء الفجر قد لاح واستطاع "محمود" أن يرى طائرات (الهليوكوبتر) تحوم في محاولة للهبوط، وتساءل "شريف": - أينزلون مزيدا من الجنود؟ وقال "محمود" وهو يحقق النظر في الطائرات: - بل يحملون قتلاهم وجرحاهم؛ انظر إلى الصناديق الكبيرة المعلقة في الطائرات. وبدأ العدو في حمل جرحاه وقتلاه"**(٢).

---

(١) العمر لحظة: ص٣٠١، ٣٠٢.

(٢) نفسه، ص٢٧٠، ٢٧١.

**٤. اللنش الحربي[١]:**

يعد "اللنش" أحد أدوات القتال الأساسية في القوات العسكرية البحرية، وقد ظهر في مشهد واحد في روايات "السباعي"، ولكنه كان مشهدا تفصيليا وضح "السباعي" من خلاله الدور الحيوي الذي يمكن أن يقوم به "اللنش" في العمليات القتالية وعمليات الإمداد بالقوات المسلحة.

ففي المجال القتالي ينقل لنا "السباعي" من خلال واحد من المشاهد كيف استطاعت مدفعية أحد اللنشات المصرية القضاء على طائرة إسرائيلية من نوع (ميراج)؛ وهو ما كان يمثل دافعا - آنذاك - للشعور بالفخر والفرح الغامر: "**بدأت مدفعية اللنشات المضادة للطائرات تشتبك مع طائرات العدو المنقضة، ودخلت إحدى طائرات (الميراج) مرمى مدفعية لنش القيادة، وبسرعة صوب مدفعجي اللنش مدفعه نحو الطائرة المنقضة على اللنش، وبطلقة واحدة أصاب الطائرة وإذا بها تسقط مشتعلة في الماء أمام الرجال، وصرخ المدفعجي فرحا!**"[٢].

أما في مجال الإمداد والتموين؛ فقد كان هذا المشهد المطول لمساندة القوات البحرية من خلال لنشاتها للمقاتلين المحتجزين بجزيرة "شدوان"، وهو أحد أروع مشاهد "السباعي" الحربية التي حملت إلينا بعض مظاهر التضحية والاستبسال العسكريين؛ "**أصر الرجال على التشبث بالأرض الصخرية التي ملأهم الإحساس وقتذاك أنها باتت أثمن من كل شيء... وخلال ذلك كانت الإمدادات البحرية تتحرك في اللنشات، عرف القائد البحري المقدم "حسني" وهو في موقعه في خليج "السويس" ما يحدث في الجزيرة الصغيرة التي انقض عليها العدو يحاول أن يفترسها بطائراته ومدافعه وجنوده، وصل الدوي إلى مسامعه وعرف من جهاز اللاسلكي أن أبطال الجزيرة يقاومون وأنهم يصرون على الفناء في أرض الجزيرة ليجعلوا من صخورها مقبرة لهم ولأعدائهم، وأصدر أوامره للنشات بالتحرك، فقفز في أحدها، أحس الرجل أنه قلق في موقعه وأنه سيكون أكثر ارتياحا لو انطلق مع القوة ليشارك جنود الجزيرة مصيرهم ويشد أزرهم. انطلقت اللنشات تشق الماء نحو الجزيرة، وأحست بها طائرات العدو وصممت أن تمنع الدعم من الوصول إلى الجزيرة حتى لا تزيد من متاعب قواتها، وهبطت الطائرات نحو القوارب المندفعة في الماء، وبدأ اللنش القائد يسير في خط متعرج محاولاً تفادي مدافع الطائرة، وارتفعت الطائرة ثم عادت تهبط من جديد، وأطلق "حسني" ستارا من الدخان يحجب اندفاع سرب اللنشات عن مدافع الطائرات المغيرة، وواصلت اللنشات السير تحت نيران الطائرات تحاول تجنب القصف الجوي بالسير المتعرج تارة وستار الدخان تارة... واستمرت المعركة، عادت الطائرات تضرب اللنش حتى أشرف على الغرق ونفدت ذخيرة مدافعه، وقفز "حسني" إلى الماء مع ما بقي من الرجال وبدأ السباحة نحو الجزيرة والطائرات تحوم من حولهم تضرب اللنش الغارق، تتحول إليهم لتحصدهم وهم في مشوارهم اليائس نحو الجزيرة... وواصل "حسني" السباحة وهو يحس بالإعياء والدماء تنزف من جرحه حتى استطاع أخيرا بلوغ الشاطئ ووضع قدميه على أرض الجزيرة مثقل الخطا لاهث الأنفاس**"[١].

---

(١) اللنش: الزورق البخاري، مأخوذ من الكلمة (launch). انظر: روحي البعلبكي، المورد، مرجع سابق، ص٩٢٧.

(٢) العمر لحظة: ص٢٧٢.

(١) نفسه، ص٢٧١- ٢٧٣.

ورغم وحشية الطيران الإسرائيلي تلك في التعامل مع قوات الإمداد؛ إلا أن هذه القوات قد نجحت في الوصول إلى الجزيرة؛ لتشارك في معركة الصمود وتكون سببا في عودة الأمل مرة أخرى إلى الجنود المحاصرين؛ "**بدأت بشائر قوات الدعم تصل إلى الجزيرة، وصل أحد اللنشات قرب الشاطئ ونزلت منه مجموعة تتجه إلى مواقعنا في أحد القوارب، واكتشف العدو وجودها فأسرعت بوضع الخوذ على الصخور، وبدأ العدو يصوب إلى الخوذ نيرانه! ودارت القوة حتى وصلت إلى موقع القيادة وأبلغت ببداية وصول الإمدادات، وبدأت مقدمة القوات في النزول، وبدأ العدو في ضرب (اللنش) بإحدى طائراته وتعرض للغرق، ولكن القوة الصغيرة استطاعت أن تنقذ جهاز اللاسلكي وتسبح به حتى الشاطئ وتحمله إلى مقر القيادة، وعاد الاتصال بين قيادة قوة الجزيرة والقيادة العليا**"[(١)].

---

(١) العمر لحظة: ص٢٦٨، ٢٦٩.

**٥. البندقية**[١]:

تمثل "البندقية" - في الحياة بصفة عامة والفن بصفة خاصة - رمزا للقتال والدفاع، وحاملها - بالتبعية - يمثل رمزا للمقاتل والمدافع؛ ولذا فإن "مي" حينما رغبت في رسم "**صورة لمقاتل فلسطيني كنموذج يرسمه الأولاد في الفصل**"[٢] رسمت صورة لشخص "**وهو يرتدي ثياب جندي وممسك بندقية**"[٣]، وحينما مرض الحاج "عبد السلام" ورقد في سريره غير قادر على الحركة طلب من ابنه "عمار" - باعتباره امتدادا له في الكفاح - أن يذهب للدفاع عن الأرض قائلاً: "**اذهب واحمل البندقية عني**"[٤].

أتي ذكر "البندقية" كثيرا عند "السباعي" في رواياته التي تتناول الأماكن العسكرية؛ لما لها من تواجد طبيعي شائع في أحداثها، فـ"علي" "**يسترجع في ذهنه التمام الذي سيلقيه على الضابط النوبتجي الذي يمر على العنبر... تمام يا فندم، عشر بنادق وعشر سناكي واثنين سيف وبندقية هوريس**"[٥]، وآخر ما يغمض عليه عينيه من يومه في الخدمة العسكرية هو "**جزء من "السلاحليك" صفت عليه البنادق**"[٦].

أما أبرز المشاهد التي ورد فيها ذكر "البندقية" فهي تلك القصة التي أوردها "السباعي" في العلاقة بين "الضابط" و"البندقية" ممثلة في الضابط "علي" و"بندقيته" والتي تحمل العديد من الدلالات؛ من أهمها: أن للبندقية مكانًا خاصا يتم حفظها به ولا تُترك - غالبا - في حوزة صاحبها، وإنما يتسلمها يوميا في الصباح أو عند قيامه بالخدمة ويسلمها بعد انتهاء الطابور أو بعد انتهاء الخدمة، وهذا المكان يسمى "السلاحليك"؛ فـ"علي" حينما يذهب إلى الطابور في الصباح "**يرتدي ملابسه بسرعة ثم يذهب إلى السلاحليك ليأخذ بندقيته**"[٧]، وخلال عودته بعد نهاية الطابور "**حمل البندقية وسار في خطوات عسكرية منتظمة حتى بلغ دولابه ففك الشدة ووضع البندقية على السلاحليك**"[٨].

---

(١) البنْدقيةُ: آلة حديد يقذف بها الرصاص. المعجم الوسيط، ص٧١.

(٢) ابتسامة على شفتيه: ص١٧، ١٨.

(٣) نفسه، ص١٧.

(٤) نفسه، ص١٠٢.

(٥) رد قلبي: ص١٤٢، ١٤٣.

(٦) نفسه، ص١٤٣.

(٧) نفسه، ص١٤٦.

(٨) نفسه، ص١٥٠.

وثاني تلك الدلالات هو: علاقة التماك الوثيقة التي تنشأ بين "البندقية" وصاحبها في المكان العسكري منذ تسلمه إياها؛ حيث يصير كل واحد منهما معبرا عن صاحبه لدرجة يكتفى فيها بذكره عن ذكر الآخر ولا يدرى معها أيهما هو الذي في حوزة الآخر: "**تناول البندقية رقم (٧٩) التي فرضت رقمها عليه وعلى ملابسه حتى أضحت أقرب إليه من اسمه!... منذ أن دخلت في حوزته أو دخل في حوزتها**"[(١)].

وثالث تلك الدلالات هو: المسؤولية التي تترتب على الضابط بسبب "البندقية" والتي تتسبب أحيانًا في سوء العلاقة - إن جاز التعبير - فيما بينهما: "**لم يكن بينه وبين البندقية المذكورة كثير ود؛ فلقد تسببت له منذ أن دخلت في حوزته أو دخل في حوزتها في عدة جزاءات؛ كان أول تلك الجزاءات هو طابور زيادة أعطاه له الباشجاويش؛ لأنه رآه وقد رفع فوهتها إلى أعلى محاولاً التنشين، فأفهمه أن حمل البندقية في موضع التنشين خطأ ثم لهفه طابور زيادة!**"[(٢)].

وقد كانت "البندقية" سببا دائما في الحصول على الجزاءات في حالة "علي"؛ مما جعل "السباعي" يفرد للحديث عنها عدة صفحات مطولة استعرض فيها أنواع تلك الجزاءات التي وقعت عليه، ومعبرا خلالها عن أسلوب الحزم العسكري الذي يصل - في كثير من الأحيان - إلى حد التعنت وقصد التضييق.

فـ"علي" - ابتداء - يرى أنه لا ذنب له في الجزاءات التي تقع عليه من وراء بندقيته والتي تسببت في سوء العلاقة فيما بينهما؛ فقد "**كان يعلم أنه يبذل أقصى جهده في نظافتها، وأنه كان أكثر الطلبة استعمالاً لحبل التنظيف الذي كان يمرره في ماسورتها مكررا التنظيف المرة تلو المرة، بل لقد استعمل بضع مرات سلك التنظيف رغم أنه لم يكن قد صدرت لهم الأوامر باستعماله، ورغم أنه لم يكن يستعمل إلا بعد ضرب النار، ولكن الذنب لم يكن ذنبه، بل كان ذنب الماسورة اللعينة! فقد كانت بطبيعتها قذرة أو كان بها - ما يسمونه - وساخة معدنية؛ فكانت تبدو معتمة مهما حاول تنظيفها**"[(٣)]!

ويعرض "السباعي" في المشهد التالي أحد المرات التي نال فيها "علي" الجزاء عن وساخة بندقيته رغم محاولاته الدائبة لتنظيفها: "**أقبل في هذا الصباح يوسع البندقية تنظيفًا؛ فقد كان يخشى أن يقع تحت طائلة جزاء يعطل خروجه ويحرمه من لقاء كان يحلم به طيلة الشهرين الماضيين، ووقف في "لبس ثاني" في الطابور بجوار بقية طلبة البلاتون، ورفع بندقيته للأمام مائلة في وضع التفتيش بعد أن نادى حكمدار الطابور: - للتفتيش ميلاً سلاح.. تفتيش سلاح. وفتح الترباس ثم وضع ظفر إبهامه مقاطعا لأسفل الماسورة حتى ينعكس عليها الضوء لكي يستطيع الناظر من أعلى الماسورة أن يفحص داخلها،**

---

(١) رد قلبي: ص١٤٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص١٤٧.

**وأقبل الباشجاويش يفحص البنادق الواحدة بعد الأخرى بعين الرضا، حتى وصل إلى بندقيته فحدق في ماسورتها بإحدى عينيه مغمضا العين الأخرى، ثم بدت الدهشة الممزوجة بالأسى وأخذ يطقطق بشفتيه أسفًا ثم قال: - هذه بندقية بها عناكب! الظاهر أنك لم تمد يدك إليها. وقبل أن ينبس "علي" ببنت شفة أصدر حكمه ووقع عقوبته قائلاً في غضب: - تفتيش سفري. ثم تجاوزه إلى غيره"**[1].

ويتابع "السباعي" مظهرا الحسرة التي حلت بـ"علي" جراء هذا الجزاء الذي تمثل في تأخيره خاف زملائه للتفتيش السفري موضحا سبب هذه الحسرة من خلال مظاهر الفرحة التي تعم المدرسة في مثل ذلك الوقت: "**أحس "علي" بغصة في حلقه؛ فقد كان في هذا الجزاء تأخير لا شك عن موعد الخروج، وانتهت الطوابير والدراسة وانطلاق الطلبة إلى عنابر النوم يعدون أنفسهم للخروج، ولاحت البنطلونات ذات الأشرطة الحمر في الطرق والعنابر والفناء رائحة غادية وعلى أصحابها سيماء الفرح والنشوة، وبدت المدرسة في تلك الساعة - وفي كل ساعة مماثلة من كل خميس - وقد سرت في أرجائها رنة طرب، وعلا هنا وهناك صوت شاد أو صافر يترنم، كان "علي" وحده الذي يحس بضيق في جوانحه، وكان قد انهمك في تلميع نحاس البل وشنطة الجراية (الجربندية)، ثم أخذ يخرج ملابسه من الدولاب ليرصها في الجربندية التي سيشدها إلى ظهره لكي يقوم بالتفتيش السفري الكامل، وكان "سليمان" قد انتهى من ارتداء ملابس الفسحة وأقبل عليه يساعده في تنظيف البندقية وتلميع الأزرار"**[2].

ثم يتابع "السباعي" المشهد موضحا الظلم الذي قد يتعرض له الجندي في المكان العسكري بسبب سلاحه؛ خاتما المشهد بالعقاب القاسي الذي تعرض له "علي" والذي تمثل في حرمانه من إجازة كان يتحرق شوقًا إليها: "**في الساعة الرابعة وقف "علي" للتفتيش أمام الجاويش "حسين"... أمسك بالبندقية فأمسك "علي" قلبه، ولكنه تنفس الصعداء عندما فحص ماسورتها ولم يبد عليها ملاحظة، وأخيرا وبعد أن انتهى التفتيش أو كاد أمسك الجاويش بالبندقية ثم قلبها وفتح الفتحة النحاسية التي في أسفل الطبان، وهز البندقية كأنما يحاول أن يسقط منها شيئًا، ثم دفع بسبابته في داخلها وقال وفي صوته رنة انتصار كأنما قد أوقع "عليا" في الشرَك: - أين المزيتة وحبل التنظيف؟ وقال "علي" وقد بدت عليه دهشة من فرحة الشاويش بإيقاعه: - في الدولاب. وصاح به الشاويش ناهرا: - في الدولاب! وماذا تصنع في الدولاب يا شاطر؟! - تركتها هناك. وقال الجاويش ساخرا: - في المرة القادمة لا تتركها هناك، عندما يخرج الجندي بالشدة السفرية لا بد أن يضع المزيتة وحبل التنظيف في الطبان... ثم صمت برهة وألقى عقوبته الرهيبة في صوت متئد: - حبس خميس، يجب عليك أن تقضي الليلة في المدرسة حتى تعرف كيف تشد الشدة السفرية مضبوطة؛ مفهوم؟ وأجاب "علي" وهو يبذل جهده في ضبط أعصابه وكبت غضبه: - مفهوم يا فندم. وربط الشدة وحمل البندقية وسار في خطوات عسكرية منتظمة حتى بلغ دولابه، ففك الشدة ووضع البندقية على السلاحليك، ثم جلس على فراشه وأحس برغبة شديدة في البكاء!"**[3].

---

(١) رد قلبي: ص١٤٧، ١٤٨.

(٢) نفسه، ص١٤٨.

(٣) نفسه، ص١٤٩، ١٥٠.

ومن لوازم "البندقية" التي لا تفارقها - خاصة أثناء طوابير التدريب - "الذخيرة"، وفي الغالب تستخدم الذخيرة "الفشنك" في التدريبات "**كان الطابور يبدأ سيره وقد شدوا البل على أكتافهم وملأوا الكفف بالجباخانة "الفشنك" وعلقوا البندقية بالفايش على أكتافهم**"[(١)].

أما أهم الطوابير التي تعد ذات علاقة وثيقة بـ"البندقية" فهو طابور "المناورة"؛ وهو من أقسى طوابير التدريب العسكري؛ حيث "**يبدأ من السابعة عندما يصطفون وبرودة الصباح تلسع أطرافهم وتنفذ إلى عظامهم دون أن تفلح الفانلة الصوفية (فانلة ضرب النار) ولا القميص الصوفي السرج في صد غائلتها... ويظل الطابور يضرب في بطن الأرض يسير ويسير دون أن يدري السائر شيئًا... حتى يعلن فجأة أن العدو قد ظهر، وظهوره - رغم أنه لم يكن أكثر من بضعة بيارق منتشرة على الروابي هنا وهناك - كان مفْزعا في تأثيره؛ فقد كان إيذانًا باقتراب مرحلة الاقتحام، أو بلغة مفهومة انقلاب السير إلى جري والانبطاح في الأرض وضرب بضع طلقات ثم النهوض والجري مرة أخرى حتى تبهر الأنفاس وتنهك الأجساد فلا يصل الطابور إلى العدو إلا وقد قضى على نفسه قبل أن يقضي على العدو... ويعود الطابور بعد الانتصار على العدو طبعا ليقطع الشوط الذي قطعه في الذهاب والصوف يخز أجسادهم كالإبر، والرمل والثرى قد حط على رؤوسهم وملأ أفواههم. وكان عليهم بعد ذلك أن يرفعوا عقيرتهم بالغناء منشدين: بلادي، بلادي، فداك دمي... وهبت حياتي فدا فاسلمي. والتعب يهون إذا ما انتهى إلى استلقاء أو استرخاء ولكن تعب الطابور كان ينتهي بشر منه وهو تفتيش السلاح. وفي المدرسة كان "علي" يضيق ببندقيته ووساختها وهي قابعة على السلاحليك؛ فكيف بها الآن وقد ألقيت في الثرى وغمرت في الرمال ولوثت ماسورتها بوساخة الفشنك؟! كان الطابور يعود بعد أن انتهى من الهجوم على العدو للهجوم على المطبخ لا للطعام بل لأخذ جرادل الماء الساخن لتمريره في مواسير البنادق حتى تكون عملية التنظيف تامة كاملة. ويقف "علي" أمام البندقية وهو يدخل حبل التنظيف ويخرجه المرة بعد المرة وقد بات أقصى أحلامه رقدة واسترخاء لا على الفارش لأن الفراش أضحى متعذرا بل على المشمع أو الأرض**"[(٢)].

ومن المهام المرتبطة بـ"البندقية" - أيضا - نوبة الخدمة؛ "**كانت الليلة نوبته في الدورية وقد وقف في تمام المساء مرتديا المعطف والزنط وفوقه البل وأمسك بالبندقية في وضع جنبا سلاح، ونادى الباشجاويش: مدرسة... انتباه... دوريات... كتفًا سلاح، ثم أعطي تمام للضابط النوبتجي وأجرى الضابط تفتيشه على سلاح الدوريات ثم نادى: سلام سلاح... وأمسك بالبندقية وعلقها على كتفه وتحسس الرصاص في كفف البل وكان رصاصا حيا وكان عليه أن يستعمله ضد أي معتد**"[(٣)].

وفي نوبة الخدمة قد يحدث التفتيش المفاجئ من الضابط النوبتجي، ومن أهم ما يتم التفتيش عليه الأسلحة للاطمئنان على تأمينها؛ "**بدأ الضابط يجري تفتيشه على أفراد الدورية مبديا بعض الملاحظات، ثم أمر بانصراف الدورية واصطحب الأومباشي إلى داخل الخيمة، ومر بصفوف البنادق**

---

(١) رد قلبي: ص٢٠٧.

(٢) نفسه، ص٢٠٧- ٢٠٩.

(٣) نفسه، ص٢٠٩، ٢١٠.

**المرصوصة على السلاحليكات الخشبية والتي كان الزيت يلمع على مقدماتها وخزائنها، وقال الضابط وهو يلقي نظرة على صفوف البنادق: - هل تممت على البنادق جيدا؟ - أجل يا فندم. - وفحصت الجنزير جيدا وتأكدت أنه يمر في قنطرة التتك لكل بندقية؟ - أجل يا فندم. - والأقفال؟ - مغلقة جيدا يا فندم"**[1].

أما أبرز المواطن التي تُستعمل فيها "البندقية" فهو ميدان ضرب النار الذي يكون للبندقية فيه حضور واضح، واستغله "السباعي" - كعادته - لاستعراض خبرته العسكرية من خلال ذكره لبعض المفردات المتعلقة بـ"البندقية" وبمهمة التدريب على ضرب النار، عارضا إحدى تجارب "علي" الفاشلة المتأثرة بضيقه النفسي نتيجة توتر العلاقة بينه وبين "إنجي"؛ "**في ميدان ضرب النار بدأ الضرب بتمرين بطيء على مسافة المائتي ياردة، ورقد "علي" فوق التبة وبدت التخت فوق الدروة واضحة جلية، وأمر المعلم بالتعمير ثم أمر بالضرب، وأغمض "علي" عينيه** [كذا] **اليسرى، وحاذى الدبانة وسط (شيز الناشنكاه)، وثبت البندقية على كتفه، وكتم أنفاسه مراعيا كل قواعد التنشين والضرب، ثم ضغط الضغطة الأولى وأخذ يعتصر الثانية، وخرجت الطلقة رادة البندقية في كتفه، ودفع الترباس معمرا الطلقة الثانية، ثم خفض البندقية وثبت عينيه على التختة منتظرا نتيجة الضرب، وهبطت التخت الأربع ورفع المؤشر على ثلاث مشيرا إشارات مختلفة بين السوادة والمجباي والخارج، وبقيت تختة واحدة لم يؤشر عليها هي تختته! فصاح ضابط الضرب آمرا عامل التليفون الجالس على الجهاز الموصل بالدروة: - قل لنمرة ٣ دور وأشر. وردد العامل قوله، وبعد لحظة ظهر العلم الأحمر يعلو ويخفض علامة الصفر، وبهت "علي" وأحس بضيق شديد، وتلقى طابور الضاربين الأمر بضرب الطلقة الثانية، وضغط على التتك وخرجت الطلقة، وبعد لحظة ظهر العلم الأحمر مرة ثانية، وتكرر الأمر في المرة الثالثة واضطراب "علي" يزداد وضيقه يشتد، وعندما هم بإطلاق الرابعة سمع رنين التليفون، وصاح العامل مبلغًا إشارة ضابط الدروة: - حضرة الضابط يقول: الظاهر إن نمرة ٣ يضرب على التختة نمرة ٢؛ لأنه وجد فيها طلقتان** [كذا] **ولم يجد في نمرة ٣ ولا طلقة. واكتشف "علي" الأمر بعد أن ضاعت منه إصابات ثلاثة؛ فقد كانت التختتان متقاربتين، وكان لا يكاد يبدأ التنشين حتى يوجه بندقيته إلى نمرة ٢ بدلاً من نمرة ٣! وتوترت أعصابه وأحس بالبندقية تهتز في يده وهو يضرب الطلقتين الباقيتين من التمرين، وكانت النتيجة أن ضاع عليه التمرين بأكمله، وتملكه التشاؤم وملأه الاضطراب، ولم تستطع أعصابه التي خانته في التمرين البطيء أن تسنده في الخاطف والسريع، وهكذا انتهى الضرب بتقصير "علي" فيه وفقده لدرجته"**[2].

---

(١) رد قلبي: ص٢١٤، ٢١٥.

(٢) نفسه، ص٢٧٨، ٢٧٩.

**٦. اللاسلكي**[١]:

"اللاسلكي" هو أحد أبرز وسائل الاتصال في المكان العسكري خاصة في فترات القتال؛ وربما يرجع ذلك إلى صلاحيته للاستخدام في المساحات الشاسعة التي غالبا ما تدور عليها المعارك؛ مما يمكن الفرق والكتائب المتباعدة من الاتصال لتناقل المعلومات الاستراتيجية وإصدار التوجيهات أو طلب الإمداد... إلخ، ورغم أهميته فقد كان قليل الورود في روايات "السباعي"؛ ربما لقلة المشاهد التي تناولت المعارك في مقابل المشاهد التي تناولت المكان العسكري في فترات السلم.

ورد "اللاسلكي" غالبا في مشاهد الوصف العام للمكان العسكري؛ كما في وصف إحدى الدشم التي يبدأ "السباعي" وصفها بقوله: "**في ركن منها استقر جهاز لاسلكي**"[٢]؛ مما يحمل إيحاء بأهميته وضرورته بالنسبة للجنود المحتمين بالدشم.

ويعد "اللاسلكي" كذلك - في تصور بعض شخصيات "السباعي" - من بدهيات الأشياء المتعلقة بالمكان العسكري والمعارك خاصة؛ يتضح ذلك في المشهد التالي الذي يحمل الصورة الذهنية للمعارك لدى بعض الضباط: "**تذكر قيادات المعارك وما كان يتصورها عليه؛ الخرائط المنشورة، وإشارات اللاسلكي، والأوامر المتتالية، والحركة الدائبة**"[٣].

ومن المواقف المتعلقة بـ"اللاسلكي" والتي تحمل دلالة على ذاتية الجندي المصري ورغبته النابعة من الداخل في الدفاع عن أرضه ومساعدة أقرانه؛ مشهد محاولة الإمداد التي قام بها الضابط "حسني" للجنود المحاصرين بجزيرة "شدوان"؛ فقد "**عرف القائد البحري المقدم "حسني" وهو في موقعه في خليج "السويس" ما يحدث في الجزيرة الصغيرة التي انقض عليها العدو يحاول أن يفترسها بطائراته ومدافعه وجنوده، وصل الدوي إلى مسامعه، وعرف من جهاز اللاسلكي أن أبطال الجزيرة يقاومون وأنهم يصرون على الفناء في أرض الجزيرة ليجعلوا من صخورها مقبرة لهم ولأعدائهم، وأصدر أوامره للنشات بالتحرك، قفز في أحدها، أحس الرجل أنه قلق في موقعه وأنه سيكون أكثر ارتياحا لو انطلق مع القوة ليشارك جنود الجزيرة مصيرهم ويشد أزرهم**"[٤].

---

(١) اللاسلكي: جهاز اتصال هوائي (بلا أسلاك) يعتمد على تقنية الذبذبات لإيصال الصوت عن بعد وينتمي لفئة موجات الراديو ذات الاتجاهين. انظر: الموسوعة العربية العالمية، مرجع سابق، (الراديو)، بتصرف.

(٢) العمر لحظة: ص٧٠.

(٣) طريق العودة: ص٢٤٤.

(٤) العمر لحظة: ص٢٧١.

ومن المشاهد التي ظهرت من خلالها أهمية "اللاسلكي" في القتال مشهد المعركة المحتدمة بين الحامية الصغيرة في جزيرة "شدوان" وقوات المظلات الإسرائيلية المتداعية عليها من الجو؛ والتي تعطل فيها "اللاسلكي" فجأة مما وضع هذه القوة الصغيرة في موقف حرج؛ "**قال "شريف" لـ"محمود": - اللاسلكي عطل؛ ماذا نفعل؟! - وماذا نستطيع أن نفعل سوى القتال؟!**"[1]، ولكن أفراد مجموعة الإمداد التي كُلفت بمساعدة الجنود المحاصرين بذلوا أقصى جهدهم لإيصال "لاسلكي" آخر إلى القوة المحاصرة؛ مما كان له أثر واضح على رفع معنويات الجنود والفت في عضد القوات المعتدية؛ "**بدأ العدو في ضرب (اللنش) بإحدى طائراته وتعرض للغرق، ولكن القوة الصغيرة استطاعت أن تنقذ جهاز اللاسلكي وتسبح به حتى الشاطئ وتحمله إلى مقر القيادة، وعاد الاتصال بين قيادة قوة الجزيرة والقيادة العليا، وأبلغتها أن العدو قد نزل بما يقرب من كتيبة مظلات... وأكدت القيادة العليا أن الطائرات قد تلقت التعليمات بتقديم العون وضرب قوات العدو، وبدأت الإمدادات تشارك في الهجوم الليلي على العدو، وأحس العدو بخطورة الموقف...**"[2].

---

(١) العمر لحظة: ص٢٦٥.

(٢) نفسه، ص٢٦٨، ٢٦٩.

**٧. الجربندية**[١]:

تعد "الجربندية" إحدى المفردات العسكرية الأساسية في المكان العسكري، وإن كانت قد وردت مرات قليلة في روايات "السباعي" وتحديدا في رواية واحدة من رواياته هي روايته "رد قلبي"، و"الجربندية" إحدى أهم أشياء المكان العسكري؛ لكونها وسيلة تستخدم لحفظ أدوات الجندي عند الخروج بعيدا عن وحدته في المعارك أو التدريبات والمناورات.

وقد وردت مفردة "الجربندية" لدى "السباعي" - غالبا - في سياق الاستعداد للتفتيش أو قيام الرتب العليا بالتفتيش على الجنود، كما ارتبطت - في أكثر من مرة - بالتعرض للعقاب مثلها في ذلك مثل "البندقية"، وإن لم تكن سببا مباشرا في ذلك العقاب؛ ومن الشواهد التي وردت فيها مشهد استعداد "علي" للتفتيش السفري الكامل بعد تخلفه عن زملائه كعقاب على وساخة بندقيته؛ حيث "**أخذ يخرج ملابسه من الدولاب ليرصها في الجربندية التي سيشدها إلى ظهره لكي يقوم بالتفتيش السفري الكامل**"[٢].

ومن مشاهد التفتيش يأتي ذلك المشهد الذي يعبر عن التسلط الذي يقع - في كثير من الأحيان - على الجنود من قبل ضباط الصف؛ استغلالاً للرتبة التي تمثل خاصية "**تعطيهم صلاحية ممارسة السلطة وإلقاء الأوامر**"[٣]، ويعرض "السباعي" - من خلال هذا الشاهد - نموذجا من هذا التسلط من خلال تفتيش الشاويش لـ"جربندية" "علي"، كما يعرض بعض المواد الأساسية التي يجب أن تحتويها "الجربندية"؛ "**لم يكن لدى الجاويش كما توقع "علي" ما يدعوه للعجلة؛ فبدأ يجري التفتيش وكأنه يقوم بعملية مسلية لا يريد الانتهاء منها! ففك الشدة وأخذ يفحص الملابس التي بالجربندية قطعة قطعة ويتمم على كل محتوياتها، وسأل "عليا" عن مساكة الزراير وعن فرشة البوية وفرشة الجوخ وعن بقية التفاهات الأخرى من محتويات الجربندية**"[٤].

ومن المشاهد التي وردت فيها "الجربندية" كذلك مشهد التعنيف الذي تعرض له "علي" من قبل الشاويش المسؤول بسبب نسيانه بعض الضوابط المتعلقة بالشدة السفري، والذي وضح "السباعي" من خلاله - أيضا - بعض المواد الأساسية التي يتم وضعها بـ"الجربندية"؛ وفيه يخاطب الشاويش "عليا" قائلاً: "- **عندما يخرج الجندي بالشدة السفرية لا بد أن يضع المزيتة وحبل التنظيف في الطبان؛ إن نظافة البندقية أهم من نظافة أجسادنا! لماذا تذكرت أن تضع لنفسك قطعة صابون وغيار في الجربندية ونسيت البندقية؟!**"[٥].

---

(١) الجربندية: لم تقف الدراسة على تعريف لها في المعاجم، وإن كان معناها واضحا من خلال الشواهد التي وردت فيها بأنها حقيبة ظهر تحوي بعض المواد اللازمة والضرورية للجندي خلال الانقطاع عن وحدته في المعارك وغيرها.

(٢) رد قلبي: ص١٤٨.

(٣) علم الاجتماع العسكري: ص٤٩.

(٤) رد قلبي: ص١٤٩.

(٥) نفسه، ص١٥٠.

**٨. الذخيرة**[١]:

تعد "الذخيرة" من أشياء المكان العسكري ذات الأهمية البالغة، وبدونها لا تكون هناك قيمة للكثير من الأشياء الأخرى المتمثلة في الأسلحة، وقد وردت بصورة متكررة في روايات "السباعي" التي تناولت المكان العسكري، وهي وإن كانت في الغالب ترد في سياق الحديث العام والوصف - خاصة فيما يتعلق بالأسلحة - بلا دلالة واضحة، إلا أنها قد وردت في العديد من المشاهد ذات دلالة محددة ومقصودة.

فمن مشاهد الوصف العام ذلك المشهد الذي يصف فيه "السباعي" إحدى الدشم قائلاً: "**في الركن بدت بضعة مدافع رشاشة وصندوق للذخيرة**"[٢].

وأما المشاهد ذات الدلالة فمنها ذلك المشهد الذي تكرر وروده في أكثر من موطن وهو مشهد استخدام صناديق الذخيرة للجلوس بدلاً من المقاعد؛ والذي يحمل دلالة مباشرة على طبيعة المكان العسكري الخالية من مظاهر الرفاهة والتي تعد المقاعد أحدها؛ وقد كان مشهد الجلوس هذا يدفع في نفوس البعض نوعا من الاستيحاش خاصة إذا تعلق الجلوس عليها بأحد القيادات؛ لمخالفته للصورة الذهنية التي كان يتصورها عن الجيش والحروب والمعارك، وذلك كما حدث مع الضابط الجديد "محسن"؛ "**جاس "مراد" على الأرض فوق صندوق ذخيرة فارغ وقد ارتدى أفرأول كاكي مبطنًا بالفرو كان قد حصل عليه من مخلفات الطيران البريطاني... وعلى ضوء الفانوس (الهاريكين) المتراقص بدا "محسن" وقد اتخذ مجلسه منكمشًا فوق صفيحة بنزين فارغة... وتملكه ضيق بحقارة الجلسة، ونظر إلى قائده القاعد القرفصاء على صندوق الذخيرة يلوك اللقمة في استرخاء بين شدقيه، وقد ألقيت أمام قدميه علبة البيرة الفارغة، وتذكر قيادات المعارك وما كان يتصورها عليه؛ الخرائط المنشورة، وإشارات اللاسلكي، والأوامر المتتالية، والحركة الدائبة، وبدت له قيادته أشبه بمأوى لشحاذين منها بمقر القيادات، ووصل إلى سمعه دوي بعيد، فتمنى لو أنه انطلق بسريته وسط الدوي وبين النيران، بدلاً من الانكماش في هذا الجحر الموحش بجوه المقبض وحقارته المذلة**"[٣].

كما وردت "الذخيرة" بكثرة في مشاهد التفجيرات بما تحمله من مظاهر التدمير والخسائر البشرية والمادية، وما يصحب ذلك من مشاعر الدهشة والذهول لدى الجنود في كثير من الأحيان، ومن أقسى تلك المشاهد مشهد انفجار عربة "الذخيرة" بكتيبة "مراد" قبل أن تدخل القتال؛ "**على الضوء الرمادي بدت عربة الذخيرة سوداء ممزقة كأنها قطعة ورق محترقة، وعلى مقربة منها بدت كتل سوداء مزقتها الشظايا، وبدا جلدها المحترق رماديا كطفية السيجارة، وصعق "إبراهيم"؛ لم يصدق أبدا أن الأمر يمكن أن يحدث بمثل هذه السرعة والسهولة**"[٤].

---

(١) الذخيرةُ: عدة الحرب من رصاص وقذائف (محدثة). (ج) ذَخائِر. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٣٠٩.

(٢) العمر لحظة: ص٧٠.

(٣) طريق العودة: ص٢٤٣، ٢٤٤.

(٤) نفسه، ص٢٨٦.

ومن أبرز المشاهد المتعلقة بـ"الذخيرة" في هذا المجال والتي تحمل إشارة واضحة لبطولة الجندي المصري وشجاعته واستبساله في سبيل وطنه، وكذلك الحاجة الماسة إلى ضبط المشاعر والانفعالات أثناء القتال خاصة من قبل القادة؛ مشهد انفجار مخازن الذخيرة في عملية الهجوم الإسرائيلي على الجنود المرابطين بجزيرة "شدوان" والتي تسببت في انفجار أحد مخازن الذخيرة، يقول "السباعي" في وصف ذلك المشهد: "**استمر الضرب من المواقع على الموجات المتقدمة، وفجأة سقط صاروخ في مخزن الذخيرة، وقال "محمود" في غيظ: - غير معقول! نحن في حاجة إلى كل طلقة. ورد "شريف": - سآمر العساكر بإنقاذ كل ما يمكن إنقاذه من صناديق الذخيرة. وبدأ العساكر يحملون الصناديق بعيدا عن المخزن المتفجر، وتوالت الانفجارات وسط الصناديق والجنود ينقلون الصناديق في بساطة وكأنهم ينقلون مخزن تعيين يحوي جوالات عدس لا مخزن ذخيرة متفجر! وحمل أحدهم صندوقًا يحتضنه بذراعيه، وكانت النار قد مست طرف الصندوق، وفجأة انفجر الحمل بصاحبه، وأحس "محمود" وهو يرقب المنظر بشيء يلتوي في باطنه، ولكنه تغلب على ضعفه، وصاح بالجنود الذين توقفوا برهة أمام الجندي الصريع: - وبعدين! إحنا في عرض كل طلقة**"[1].

أما أكثر المشاهد التي وردت فيها "الذخيرة" ذات دلالة على الإطلاق؛ فهي المشاهد الساخرة - الناقدة في ذات الوقت - التي تتعلق بنفاد "الذخيرة" أثناء القتال أو حتى في بدايته، والتي تكرر حدوثها بصورة واضحة تدعم ما ذهب إليه "السباعي" - في أكثر من موطن في رواياته - من نقد صريح لقدرات الجيش واستعداداته في تلك الفترة الغابرة؛ ومن أبرز تلك المشاهد مشهد هجوم "مراد" بكتيبته على القوات الإسرائيلية لصد هجومها على "العريش"؛ يقول "السباعي": "**أحس "مراد" أنه يوشك أن يجن، ووجد أن المدفعجي قد توقف عن الضرب والتفت إلى السائق؛ فصاح به: - استمر في الضرب أيها الغبي. وعاود المدفعجي الضرب وأطلق بضع طلقات ثم توقف ثانية، فصاح به "مراد": - لماذا عدت إلى التوقف؟ استمر. - لقد نفدت الذخيرة. - ما شاء ا ! مدفع بلا ذخيرة ودبابة بلا كهرباء! وأحس "مراد" بالمأزق الذي وضع فيه؛ لقد أضحى سجينًا في دبابة لا تستطيع الحراك ولا تستطيع الضرب**"[2].

ومن المشاهد الساخرة أيضا في هذا المجال مشهد الحوار بين الضابط "مراد" وبين "نادية" الطفلة"؛ الذي استخدم فيه "القنبلة"[3] - باعتبارها أحد أهم أنواع الذخيرة - للتهكم على قدرات الجيش في تلك الفترة والإشارة إلى دور القصر في ذلك المستوى الذي وصل إليه؛ فيقول: "**- أرسلي لنا قنابل بشرط أن تنفجر من الأمام لا من الخلف. وتساءل "عبد الرحمن" ضاحكًا: - هل هناك قنابل تنفجر من الخلف؟! وأجاب "مراد" وهو يتساءل في سخرية: - أتضحك؟! إن نصف قنابلنا ينفجر**

(١) العمر لحظة: ص٢٦٦، ٢٦٧.

(٢) طريق العودة: ص١٣٣، ١٣٤.

(٣) القُنْبلَةُ: جسم معدني أجوف يحشى بالمواد المتفجرة ويقْذَف به العدو باليد أو المدفع (مـ ـج). (ج) قنابـ ل. المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص٧٦١.

**من الخلف! لقد أصبحنا نخاف من مدافعنا أكثر مما نخاف من مدافع العدو... وصاحت "نادية" وهي تعانق "نهى": - ستبقي [ كذا] معنا، ولن نعود إلا بعد أن تعودي أنت، وسأطلب من (نينا) في "مصر" أن ترسل لنا المدفع ومعه قنبلة تفرقع من الأمام، أليس كذلك يا أنكل "مراد"؟ - هل عند (نينا) مدفع وقنبلة؟ - تشتري. - هل لها قريب في القصر؟ - القصر العيني؟ - لا، القصر الملكي. وتساءل "إبراهيم" في دهشة: - القصر الملكي؟! وأجاب "مراد": أجل، إذا كانت ستشتري المدفع والقنابل بواسطة القصر فعلينا العوض... وتساءل "إبراهيم": ما هذا التهريج؟! - ليس تهريجا، بل حقيقة. - أنت مجنون وستودي نفسك في داهية. - وأنت أهبل وسيودون هم بك في داهيتين؛ داهية في الميدان، وداهية في داخل البلد"**[1]!

ومن المشاهد المؤلمة لفقدان الذخيرة أثناء القتال مشهد هجوم الطائرات على اللنش الذي كان يحمل المساعدة للجنود المحاصرين بجزيرة "شدوان"؛ مما اضطر الجنود إلى ترك اللنش والقفز في الماء بسبب نفاد الذخيرة؛ **"عادت الطائرات تضرب اللنش حتى أشرف على الغرق ونفدت ذخيرة مدافعه، وقفز "حسني" إلى الماء مع ما بقي من الرجال وبدأ السباحة نحو الجزيرة والطائرات تحوم من حولهم تضرب اللنش الغارق، تتحول إليهم لتحصدهم وهم في مشوارهم اليائس نحو الجزيرة"**[2].

ومن الأعمال المتعلقة بـ"الذخيرة" والتي تسبب نوعا من الضيق لدى الجنود ما يطلقون عليه عملية "لم الشمل"، والتي ترتبط بطوابير المناورات بصورة خاصة؛ فـ**"لم الشمل هذا أكثر إزعاجا من تشتته فقد كان بلغة العسكرية يعني: لم الفاضي، أجل كان على الجيش الذي قضى على العدو أن يعود القهقرى ليجمع الظروف الفارغة للطلقات التي أطلقت حتى لا تنقص الذخيرة الفارغة طلقة واحدة! وكان لم الفاضي في الواقع أهم كثيرا من إطلاق المليان؛ أي أن إصابة العدو وقتله لم تكن تهم المهاجمين قدر ما يهمهم أن تعود الذخيرة الفارغة تامة غير منقوصة؛ لأن هذا هو الذي سيحاسبون عليه، أما العدو فلن يستطيع أحد أن يحصي إصاباته! وعلى ذلك ولكي يوفر المهاجمون على أنفسهم مشقة لم الشمل أو لم الفاضي في العودة كانوا يلمونها وهم يهاجمون العدو؛ فكان الطالب قبل أن يطلق الطلقة في وجه العدو يبحث عن الطلقة الفارغة التي أطلقت ثم يدسها في جيبه مطمئنًا على نفسه من نقص الذخيرة قبل أن يطمئن على نفسه من العدو"**[3].

---

(١) طريق العودة: ص٩٨- ١٠٠.

(٢) العمر لحظة: ص٢٧٢.

(٣) رد قلبي: ص٢٠٧، ٢٠٨.

# الفصل الثالث

## «المكان والمرأة»

## (المرأة في بيوت السُّلْطة نموذجًا)

# الفهرس التحليلي

العلاقة بين "المكان" و"الشخصية" في العمل الروائي - المرأة في بيت الأب - المرأةُ في "بيت الزوج" - المرأة زوجةً - منزل "محمود عبد ا " - منزل "محمود مراد" - منزل "إبراهيم شكري" - منزل "نعمت هاني" - منزل "عايدة" - منزل "شهيرة" - المرأة أما - المرأة في بيت المخدوم.

# مقدّمة

## العلاقة بين "المكان" و"الشخصيَّة" في العمل الروائيِّ

يشهد الواقع على الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل بين كل من "المكان" و"الشخصية" التي تقطنه؛ ذلك الارتباط النابع أساسا من أن "**المكان من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية**"[1]. ومن الثابت أن "**علاقة الإنسان بالمكان ليست حديثة، بل تضرب جذورها في القدم؛ فالارتباط بالمكان في الأصل حسي؛ منذ النشأة يقيم المرء صلة مع مكان هو الجسد**"[2]، ومن ناحية أخرى يعد "المكان" هو "**حاضن الوجود الإنساني**"[3]؛ ابتداء من سكنى الإنسان المغارة وحتى سكناه القصور، وقد ظهرت نظريات ودراسات تربط ما بين "المكان" و"الشخصية" وترى أن "**المكان يعد مصدرا لتحديد هوية شخوصه؛ لأنه يؤثر في تكوينهم الجسدي والنفسي، ويعطي ملامح جسدية معينة لشخصيته**"[4]؛ ويظهر ذلك في الاختلافات الواضحة بين القروي والمدني أو الحضري والبدوي سواء في طبيعة الخلقة أو في طرق التفكير والسلوك[5].

وقد أكدت الدراسات الأدبية والنقدية - القديم منها والحديث - على هذا الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل بين كل من "المكان" و"الشخصية" بصفتهما عنصرين أساسيين من عناصر العمل الروائي، على اعتبار أن "**المكان هو المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتصارع؛ لأن الصراع في العمل الفني لا يحدث في الفراغ**"[6]، كما أن المكان بدون اختراق الشخصيات له يظل مكانًا جغرافيا ساكنًا لا دور له في العمل الروائي[7]، ويظهر ذلك الارتباط في العمل الروائي من خلال تأثير كل منهما في الآخر ودوره في تنويره والكشف عنه.

---

(١) بدري عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثـة، بيـروت، ط١، ١٩٨٦، ص١٥٤، ١٥٥.

(٢) صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤، ص٤٦.

(٣) قضايا المكان في الرواية العربية، مرجع سابق: ص٧.

(٤) عبد الرحيم حمدان: المكان في رواية "بكاء العزيزة" لعلي عودة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسـانية والاجتماعية، المجلد (٥)، العدد (٢)، يونيو ٢٠٠٨م، ص٤٩.

(٥) انظر: قضايا المكان في الرواية العربية، مرجع سابق: ص٥٦.

(٦) المكان في رواية "بكاء العزيزة"، مرجع سابق: ص٥١.

(٧) انظر: الرواية العربية.. البناء والرؤيا، مرجع سابق، ص٨٥.

فأما عن دور "المكان" في تنوير "الشخصية" وتأثيره فيها فيتضح لنا أن "**للمكان أهمية كبرى في الكشف عن الكثير من جوانب الشخصية التي تقيم فيه**"(1)؛ وفي كثير من المواطن يكون "**بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها**"(2). ويظهر تأثير "المكان" في "الشخصية" أيضا من خلال واحدة من أهم وظائف وصف "المكان" في العمل الأدبي وهي الوظيفة التفسيرية؛ فنجد أن "**مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس.. إلخ تُذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها**"(3).

وكما يعبر "المكان" عن "الشخصية "التي تقطنه أو تحل به في العمل الروائي يكون لـ"الشخصية "دورها في توضيح طبيعة "المكان" التي تسكنه؛ "**فكل ما في البيت يكتسب دلالته ومعناه من خلال ارتباطه بالإنسان الذي يقيم فيه... لأن الإنسان هو الذي يحدد سمات هذا المكان تبعا لظروفه المعيشية ولطبيعة تكوينه النفسي والاجتماعي والفكري**"(4)، وبالتالي تكون "الشخصية" معبرة عن "المكان" التي تسكنه، ويكون "المكان" "**منبصما بالحياة التي دارت في أرجائه**"(5).

ومن أهم نواتج ذلك التأثير - أيضا - أن "المكان" داخل العمل الروائي لا يمكن أن يبقى جامدا أو أن يظل على حياديته وموضوعيته إذا حلت به "الشخصية"(6)، ذلك أنه مهما كانت له من سمات خاصة راسخة وثابتة إلا أن إدراكه - الذي لا يتم إلا من خلال أعين "الشخصية" - يختلف باختلاف الحالة الشعورية التي تعيشها تلك "الشخصية"، بل إنه لا وجود لـ"المكان" إلا من خلال أعين "الشخصية" في المقام الأول، ثم ذاكرتها في المقام الثاني؛ فـ"**إذا ابتعد الشاهد عن المكان اختفى المكان؛ فالذاكرة هي التي تحافظ على المكان والتاريخ**"(7).

وتعد "المرأة" من أهم شخصيات العمل الروائي إن لم تكن أهمها على الإطلاق، فـ"**إذا كانت الرواية تمتزج أحداثها من خلال علاقات عنصري الوجود البشري؛ الرجل والمرأة، فالذي لا شك فيه أن صورة المرأة أكثر استقطابا لحركة الواقع وأغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه**"(1)؛ وتظهر تلك

---

(1) حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥)، من منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص٢٦٢.

(2) بنية الشكل الروائي: مرجع سابق، ص٣٠.

(3) بناء الرواية: مرجع سابق، ص١١٥.

(4) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص٢٦٢.

(5) جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢، ص٤٧.

(6) انظر: قضايا المكان في الرواية العربية، مرجع سابق: ص٥٦.

(7) جماليات المكان في الرواية العربية: مرجع سابق، ص٢٠٧.

(1) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص٥٠.

الأهمية البالغة فيما نراه من اهتمام الفنانين والأدباء البالغ على مر العصور في أعمالهم بها؛ فقد "**احتفوا بالمرأة حفاوة بالغة منذ بدأ الإنسان يبدع ويتفنن حتى اليوم، فقد كانت المرأة في الفن كما هي في الحياة؛ ملهمة وراعية وشريكة حياة ودافعة للحرية ومحركة للآمال، كما كانت لدى البعض أيضا مصدرا للآلام والأحزان**"[1]، وربما يرجع ذلك الاهتمام الملحوظ من قبل الأدباء إلى أن "**صورة المرأة في الرواية أكثر رفاهة وحساسية وأشد وضوحا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل**"[2]؛ و"**مما يؤكد صلاحية المرأة لتكون رمزا للواقع الذي تعيش فيه أن شخصية الفتاة في أسرة معينة أكثر دلالة من الفتى على نوع الرعاية والتربية التي تلقاها في هذه الأسرة**"[3].

ويظهر أبرز نماذج العلاقة القائمة بين "المرأة" و"المكان" في مجال "جماليات المكان"؛ فالمرأة "**هي المهندس الأعظم لجماليات الأمكنة... بحضورها في المكان تستطيع أن تحيل هذا المكان إلى أجمل الأمكنة في العالم إذا كان حضورها جميلاً، وتستطيع في الوقت ذاته أن تحيل هذا المكان إلى أقبح الأمكنة إذا كان حضورها قبيحا؛ فهي التي تضيء المكان وهي التي تعتمه**"[4].

وتعد شخصية "المرأة" من الشخصيات الطاغية على روايات "السباعي"؛ بحيث لا تكاد تخلو رواية واحدة من رواياته من دور واضح "للمرأة"؛ فمن أصل خمس عشرة رواية كتبها "السباعي" يبدأ أحداث ست منها من خلال "المرأة" باعتبارها الشخصية المحورية في الرواية[5]، بينما تشارك "المرأةُ" "الرجلَ" في ست روايات أخرى باعتبارها شخصية محورية أيضا في الأحداث[6]، وتتبقى ثلاث روايات فقط - اثنتان منها من صغار رواياته حجما - لم تشارك فيها المرأة كشخصية محورية، وإن كانت قد شاركت بفاعلية واضحة في أحداثها[7].

وستحاول الدراسة من خلال هذا الفصل توضيح العلاقة القائمة بين "المكان" و"المرأة" في روايات "السباعي"؛ منطلقة من أحد أبرز أنواع الأماكن التي شهدت تواجدا واضحا ودورا أساسيا لـ"المرأة"؛ ويتمثل هذا المكان في "بيوت السلطة" بأنواعها المختلفة، على اعتبار أن هذه البيوت - في التصور الغالب - هي مكان تُقهر فيه إرادة "المرأة" وتُمارس عليها أنواع عديدة من السلطة؛ والتي "**تتجسد في كل الآليات التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية بشكل عام**"[1]،

---

(١) صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص٣.

(٢) نفسه، ص٥٢.

(٣) نفسه، ص٥٢.

(٤) جماليات المكان في الرواية العربية: مرجع سابق، ص٢٠٧.

(٥) روايات: إني راحلة، بين الأطلال، نادية، ليل له آخر، نحن لا نزرع الشوك، العمر لحظة.

(٦) روايات: رد قلبي، فديتك يا ليلى، طريق العودة، جفت الدموع، لست وحدك، ابتسامة على شفتيه.

(٧) روايات: نائب عزرائيل، أرض النفاق، السقا مات.

(١) حسين الصديق: الإنسان والسلطة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٣٣.

وبالتالي فمن الطبيعي أن تكون هذه البيئة أكثر تفاعلية وأن تسهم في إبراز حدة الأفعال الصادرة وردودها، وتمكن الدراسة من الوقوف على تأثير هذا النوع من "المكان" على "المرأة"، وعلى أدوار المرأة فيه سواء إيجابا أو سلبا.

وتقصد الدراسة بـ"بيوت السلطة": **تلك الأماكن التي تعيش فيها "المرأة" تحت سلطة الآخر وإرادته المطلقة، وتقع بها موقع المتحكم به لا المتحكم والمنقادة لا القائدة**؛ وهذه البيوت - والحال كذلك - وإن كانت تنتمي في الأصل لدائرة "الفضاء الأمومي الرحمي" بما يصبغه من مودة وتراحم؛ إلا أن فيها أيضا الكثير من سمات "الفضاء الأبوي السلطوي" الذي يتسم بكونه "**طافحا بالعنف والاستغلال، صارما، حازما، مؤمنًا بصواب الرأي الواحد**"[1]، وقد رأت الدراسة أن هذه الصفات تنطبق بوجه عام على "بيت الأب" و"بيت الزوج" و"بيت المخدوم"؛ فهذه الشخصيات (الأب والزوج والمخدوم) - في الغالب - هي صاحبة السلطة في هذه الأماكن؛ بمعنى أنها هي التي تمتلك "**القوة المركزية ذات السيادة المهيمنة**"[2] عليها.

والتسلط الذي يمارس ضد "المرأة" هنا يكون واقعا من الآخر الذي يتمثل في "الرجل" غالبا؛ أبا أو زوجا أو مخدوما، ويكون هذا التسلط عاما وشاملاً بحيث يصل في كثير من الأحيان إلى أمور شديدة الخصوصية بالنسبة للمرأة؛ كاختيار الزوج على سبيل المثال، وتؤيد الدراسة رجوع ذلك التسلط الموجود في أُسر "بيوت السلطة" - في الغالب - إلى تسلط طاغٍ في المجتمع الذي تنتمي إليه هذه البيوت بصفة عامة؛ فـ"**لكل جماعة بشرية سلطة تتخذ شكلها الخاص بها من شكل النظام الإنساني فيها**"[3]؛ ولذا تعد "**الأسرة هي أفضل مكان لإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية السائدة، فتسلط الأهل هو من تسلط المجتمع**"[4].

و"المرأة" في "بيوت السلطة" عند "السباعي" - في الغالب - قد اتسمت بالنضج والإيجابية وتحمل المسؤولية؛ كما امتلكت الجرأة في التعبير عن ذاتها والدفاع عن مواقفها في غالب الأحيان؛ يظهر ذلك بوضوح في شخصيات عديدة كـ"نعمت" و"شهيرة" و"راجية" و"سهير"

---

(١) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٦٢.

(٢) عفاف عبد المعطي: المرأة والسلطة في مصر، سلسلة كتاب الهلال (٦٨٣)، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٨، المقدمة ص٧.

(٣) حسين الصديق: الإنسان والسلطة، مرجع سابق، ص٣٤.

(٤) بو علي ياسين: أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٠، ص٤٣.

ووالدة "عايدة" ووالدة "كمال" و"مي"، وهي جميعها شخصيات امتلكت الإرادة التي استطاعت من خلالها التغلب على تسلط الرجل وتغيير ما يحيط بها من أمور سلبية والتحكم في مستقبلها؛ وقد تبلور ذلك لدى "المرأة" في روايات "السباعي" في صور عدة كان أبرزها: رفض الزواج القسري، واختيار الزوج الذي تريده، والتحكم في إدارة البيت والأسرة، وهجر الزوج المتسلط أو طلب الطلاق منه، وتغيير طبيعة العمل، ومقاومة الاحتلال... إلخ.

ولكن الأمر - كما هو في الواقع - لا يخلو من بعض نماذج المرأة السلبية التقليدية؛ وتعني الدراسة بـ"المرأة التقليدية": تلك المرأة "**المستسلمة لظروفها، تفكيرها بسيط، ووعيها عفوي ومحدود... اهتماماتها بسيطة، تبدو قدَرية إلى حد بعيد وخاضعة بصورة شبه كلية للعادات والتقاليد**"[(١)]؛ ومن نماذجها الصارخة "سيدة" و"عايدة" و"إنجي"، ويصدق عليها وصف إحدى بطلات روايات "السباعي" لنفسها بأنها: "**بلا رأي ولا حول ولا قول... أشبه بالشاة، لا تملك إلا أن تسير إلى مصيرها المحتوم، وأن تمثل صاغرة إلى مدية القصاب**"[(٢)]، كما تظهر في المواقف التي تحتاج لإرادة وهي تتساءل في يأس: "**ماذا أستطيع أن أفعل؟ لقد قُضي الأمر وليس أمامي سوى الخضوع والاستسلام، هذه مشيئة ا** "[(٣)]! ولكن من الملاحظ على روايات "السباعي" أن ذلك الخضوع لم يكن يستغل من قبل الآخر (الأب - الزوج - المخدوم) بصورة سيئة في كل الأحوال وعلى طول الخط، وستتناول الدراسة تلك الأمور بالتفصيل في الصفحات التالية.

---

(١) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص١٣٧.

(٢) إنني راحلة: ص١٦١.

(٣) نفسه، ص١٨٠.



# المبحث الأول

## المرأة في بيت الأب[1]

يعد "بيت الأب" المحضن الأول للمرأة حيث من المفترض أن تنال الرعاية الكاملة جسميا ونفسيا، وتتلقى التربية التي تنشأ عليها وتصدر عن مبادئها في سلوكها بعد ذلك؛ ولذلك نجد لدى "المرأة" عند "السباعي" نوعا من الشعور بالحب والعرفان بالجميل تجاه البيت الأول وساكنيه وخاصة الأب؛ فـ"مديحة" رغم شكوكها في علاقة زوجها بغيرها إلا أنها "**لا تستطيع أن تهمل واجبها نحو أبيها... يأباه عليها أمام نفسها شعورها نحو أبيها، شعور مليء بالحب والعرفان بالجميل، يوجب عليها أن تكون بجواره في مرضه، بدلاً من أن تلازم جوار زوجها لمجرد الإحساس بخطر خفي موهوم**"[2]، كما تعتبره المرأة ملاذًا أول لها تفكر فيه بشكل تلقائي في وقت الأزمات؛ فـ"عايدة" التي عانت الأمرين من معاملة والدها القاسية حينما تجابه أول مشكلة في حياتها الزوجية تقول: "**بلا تفكير اتجهتُ إلى موقف الأتوبيس رقم (١٤) الذاهب إلى "حدائق القبة" وصعدتُ في إحدى العربات، إلى أين أذهب إن لم أذهب إلى بيت أبي؟ هل لي ملجأ سواه؟ مهما سرت في الطرقات أليس للسير من نهاية؟**"[3].

ولوجود الأب داخل الأسرة وفي حياتها أهمية كبيرة حتى ولو كان هذا الوجود شكليا فقط، ومن هذا المنطلق قبلت "سيدة" بوجود "عباس" الزوج الطفيلي في حياتها وفي حياة ابنها؛ "**هذا الأب الذي لا يشغله سوى نفسه ومشاكله ومتعاته ونزواته يبدو كأنه أب شكلي كما هو زوج شكلي، ومع ذلك فوجوده خير من عدمه؛ فهو يشكل كيانًا في حياة الولد لا غنى عنه؛ إنه أب شرعي لا بد منه في إجراءات كثيرة لحياة الطفل، يسأل الناس دائما عن أبيه؛ "جابر" ابن من؟ ولو لم يكن لـ"عباس" وجود لتعقدت أمور كثيرة أمام الطفل؛ استمارات التقديم إلى المدرسة والتطعيم وشهادة الميلاد، وكل طبيب تذهب به إليه ويكتب له روشتة يسأله عن اسمه: "جابر".. "جابر" إيه؟ وهو يحمله أحيانًا ويضمه ويقبله، والصبي يناديه "بابا". سد "عباس" خانة في حياة الطفل كما سد خانة في حياتها، منح الاثنين وجودا شرعيا أمام المجتمع الشرعي، أمر عجيب! هذا المخلوق الذي لم ينجح في**

---

(١) تقصد الدراسة بـ"بيت الأب" البيت الأول الذي نشأت فيه المرأة قبل أن تنتقل لـ"بيت الزوج"، وفي بعض الأحيان قد يكون هذا البيت خاليا من الأب؛ لوفاة أو غير ذلك، وحينها تتولى الأم - غالبا - أو الأخ زمام السلطة، وقد تنشأ المرأة في بيت الجد نتيجة لوفاة الأب والأم كما في حالة "راجية" في "فديتك يا ليلى"؛ وتلك الحالات جميعا ينطبق عليها وصف "بيت الأب" في عرف هذه الدراسة.

(٢) طريق العودة: ص١٦٨.

(٣) إنني راحلة: ص٢٤٢، ٢٤٣.

**شيء نجح في أن يكون عماد هذه الأسرة عمادا وهميا يشكله مجرد وجوده دون أن يجهد نفسه فيه، من أجل هذا سلمت "سيدة" ببقائه؛ ينام عندما يعود ويأكل عندما يريد؛ من أجل أن يظل أبا لهذا المخلوق العزيز الذي يواجه الحياة بلا عائل سواها"**[1].

ومن الظاهر في روايات "السباعي" أن الأب يشعر بتلك السلطة الممنوحة له والمسؤولية الملقاة على عاتقه في ذات الوقت؛ خاصة فيما يتعلق بـ"المرأة/ الابنة"؛ ولذا فقد ظهر اعتراضه على استخدام تلك السلطة من قبل الآخرين حتى ولو كانوا من أفراد الأسرة، ويبدو ذلك في الطريقة التي تصرف بها الأب في المشهد التالي الذي يحمل مشادة كلامية بين "عايدة" وأخيها: "**بعد برهة حضر أخي وجلسنا للعشاء، وأنبأته أن "أحمد" أتي لزيارته. وبدا عليه الاهتمام وسألني فرحا: - "أحمد" ابن خالتي؟ لمَ لم ينتظر؟... - كان على عجل فلم يشأ أن ينتظر. - لا شك أنك أسأت استقباله كعادتك... يجب عليك أن تتعلمي الترحيب بالناس، أنت لم تعودي صغيرة... ونظر إليه أبي نظرة صارمة وقال له: - ليس لك بها شأن، عليك نفسك، أنت غير مسؤول عن تهذيبها"**[2].

ورغم ما يراه بعض النقاد من أن "المرأة" قد اتسمت في روايات "السباعي" بأنها "**سلبية، هروبية، عاجزة عن مواجهة أزمتها والتصدي لها بالحل والعلاج، بل حتى بمجرد التفكير السوي**"[3]، إلا أن الحكم بذلك يحمل تجاهلاً لشواهد كثيرة تدل على إيجابية المرأة في روايات "السباعي"، بل تميل بكفتها إلى الجانب الإيجابي بصورة واضحة لا تقبل الجدل؛ ومن أبرز هذه المواقف: موقف "راجية" في "فديتك يا ليلى"، و"نعمت" في "العمر لحظة"، و"مي" في "ابتسامة على شفتيه"، و"شهيرة" في "لست وحدك".. وغيرها الكثير مما ستعرضه الدراسة في موضعه.

ويضاف إلى ما سبق أن "المرأة" في روايات "السباعي" لم تتعرض للاستلاب؛ وهو "**الحالة التي تتعرض فيها إرادة الإنسان أو عقله أو نفسه للاغتصاب والقهر والاعتداء والتشويه**"[4]، والذي قوامه "**حرمان الإنسان من المشاعر أو الحركات أو الأفعال، وامتلاك الآخر له؛ كالأب ورب العمل والمستعمر والمعتدي والمسؤول**"[5]، بل إنها حتى لم تتعرض للمعاملة الصارمة الجافة إلا في حالات قليلة جدا لا يمكن وصفها بأنها عامة أو شائعة في روايات "السباعي"، وحينها كانت تضطر - في بعض الأحيان - إلى كبت مشاعرها وأحاسيسها؛ خاصة فيما يتعلق بمشاعرها العاطفية والجسدية، ولكنها كانت تثور وتعترض في مواقف أخرى أيضا.

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٦١.

(٢) إني راحلة: ص٣٣، ٣٤.

(٣) صورة المرأة في الرواية المعاصرة: مرجع سابق، ص١١٦.

(٤) زينب جمعة: صورة المرأة في الرواية.. قراءة جديدة في روايات إملي نصر الله، الدار العربية للعلـوم، لبنان، ٢٠٠٥، ص٢٧١.

(٥) معجم مصطلحات نقد الرواية: مرجع سابق، ص٢٢.

ولا تميل هذه الدراسة إلى الاعتقاد بأن في دوران "المرأة" في فلك الأسرة الواحدة واحترامها للتقاليد المجتمعية المعتبرة ينمان بالضرورة عن الاضطرار أو الكبت والاستسلام للسلطة، وإن أمكن وصف أفعالها في هذا الإطار بالتقليدية إذا كانت تنم عن مواقف سلبية؛ وذلك طالما أن هذه الأفعال التي تقوم بها تصدر عن إرادة منها هي صاحبة الشأن؛ فإذا تصادف أن "المرأة الابنة" قد سلمت لأبيها السلطة في قضية اختيار شريك حياتها - مثلاً - ولم تشعر بأن ذلك يمثل مشكلة بالنسبة لها أو أنها قد اضطرت إلى ذلك اضطرارا؛ فإن ذلك قد يعد نوعا من التقليدية في شخصيتها، ولكنه لا ينم عن سلبية أو هروبية.

أما عن الحالات القليلة التي تعرضت للقسوة والتسلط فتأتي في مقدمتها شخصية "عايدة"؛ التي كان والدها نموذجا لـ"**السلطة المستبدة التي تتخذ من القمع نظرية لها في الفعل والممارسة**"[(١)]، وتبدأ "عايدة" بوصف والدها - الذي هجرته زوجته (أمها) من أجل رجل أحبته فأصابته بعقدة من النساء جميعا - فتقول: "**نشأتُ في كنف أبي؛ أب صارم قد لُدغ من جحر الهوى مرة فأقسم ألا يلدغ مرة ثانية، وركز كل جهده لينشئني على طبيعته الجامدة وتفكيره العملي المادي، ويقتل في نفسي كل ميل للعاطفة أو الرقة والخيال**"[(٢)]! وتتابع وصف جفائه وقساوته وشدته بقولها: "**كان إنسانًا شقيا؛ شقيا بجِده ونموذجيته وصرامته، شقيا بي وبنفسه وبامرأته الهاجرة، ويبدو لي أنه قد جعلني موضع تجربته! وأنه قد صمم على أن يجعل مني مخلوقة أخرى غير أمي، مخلوقة مثله؛ لا أضحك ولا أشعر ولا أحب ولا أريد ما أحب! على النقيض؛ لقد كان يحرم علي كل ما أحب، ويعطيني كل ما لا أرغب!**"[(٣)].

وتتحدث "عايدة" عن فترة طفولتها التي تعزو إليها كل ما حدث لها من مشكلات في حياتها بعد ذلك بقولها: "**لابد أن أستعرض تلك الفترة الغابرة؛ فترة الطفولة المكبوتة الحادة الصارمة؛ إذ يبدو لي أنها السبب في كل ما حدث، وأن ذلك الكبت في مشاعري وأنا طفلة والمبالغة في الحزم والشدة في تربيتي قد أنتج نتيجة عكسية، وسبب لي الانطلاق من أول ثغرة بدت في حياتي، وأنه ككل فعل كان لابد له من رد مساوٍ له، ومضاد له في الاتجاه... لم أكن ألعب كما يلعب الأطفال، بل كنت أجلس معه وجدتي تعلمني - على حد قوله - شيئًا مفيدا نافعا، وهكذا نشأت جامدة الحس، مادية التفكير، كافرة بالعواطف، هازئة بالحب، لا أرى فيه - كما قلت - سوى داء عضال يفتك بإرادة الإنسان، ويسلبه رشده، ويحرمه القدرة على التفكير السليم، وعلى التمييز بين ما يحب وما لا يحب، وبين ما حرم عليه وما أحل له**"[(١)].

---

(١) محمد رضوان: محنة الذات بين السلطة والقبيلة، من منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٦١.

(٢) إني راحلة: ص١٦.

(٣) نفسه، ص١٩.

(١) نفسه، ص١٦- ١٩.

وقد آتت هذه التربية أكلها لدى "عايدة"؛ فها هي - حسب وصفها لنفسها بعد ذلك في مرحلة الرشد - تؤكد أثر تلك التربية القاسية عليها؛ فتقول: "**مادية التفكير، مادية النزعة، علمني الوسط الذي نشأت فيه والتجارب التي مرت بي أن أمقت الحب، وأن أفر منه فرار السليم من الأجرب، وأن أتصوره شيئًا مفزعا مروعا، يجب على الإنسان أن يحذره ويتجنبه، فما أودى بالمرء إلى التهلكة غيره، وما دمر حياته سواه؛ كيف لا وقد نشأتُ فوجدت شيطان الحب قد عصف بكل ما حولي، ووجدته فرق بين أبي وأمي؛ فما عشت معهما قط سويا، وما أحسست أبدا بنعيم الاستقرار**"[1].

وأول الثمار المرة لتلك التربية الجافة تمثلت في حكمها المتسرع المندفع على والدتها دون أن تكون عرفت شيئًا عن دوافعها للفرار من والدها، فضلاً عن أن تكون رأتها أو سمعت منها، فهي لا ترى لها عذرا مطلقًا في موقفها، بل إنها تتهمها بالجنون والطيش؛ "**كنت بتربيتي الجادة وخلقي الجاف الذي عودني عليه أبي، أرى فيها امرأة حمقاء، امرأة مجنونة طائشة... أي عذر هناك يمكن أن يكون لامرأة تركل بقدمها ذلك القصر المنيف والنعمة السابغة والهناء المقيم، وتترك رجلاً مثل أبي وقورا جادا محترما، قد يكون خلوا من المشاعر والرقة، ولكن ما لها وله؟! لمَ لا تتمتع بالغنى والراحة والاستقرار؟! لمَ لا تدعه في حاله وتتمتع بحالها؟!**"[2].

ومن أبرز ثمار تلك التربية الجافة أيضا رد فعلها تجاه قضايا الحب والمشاعر العاطفية بصفة عامة؛ حتى إنها تتحدث عن ابن خالتها "أحمد" الذي تعشقته بعد ذلك قائلة: "**تعودت أن أراه دائما دون أن تختلج في نفسي عاطفة أو تتحرك جارحة، فما كنت أرى فيه أكثر من صبي، وما كنت أضمر له أي نوع من المشاعر؛ لا بغض ولا حب، ولا مجرد إحساس بوجوده**"[3]!

وقد مثل إخضاع الفتاة لرأي الأب أو الأسرة بصفة عامة فيما يتعلق بالزواج والارتباط العاطفي أبرز وأخطر مظاهر الصرامة والكبت في تلك المرحلة؛ حيث تقف "**السلطة الرادعة المتمثلة في الأب أو الأخ في وجه سعادتها وحرية اختيارها؛ إذ لا يحق لها التعبير عن آرائها وأفكارها واختيار شريك حياتها بصفتها قاصرة غير مسؤولة عن مصيرها الخاص، وهذا ما تعانيه الفتاة العربية التي تعيش في بيئة متخلفة، فيفرض عليها الزواج ممن لا ترغب به أو تنسجم معه**"[4]، وقد يكون التضييق من وجه آخر في "**إعاقة الزواج من قبل الأهل والمجتمع بشكله التسلطي المباشر**"[5].

ووالد "عايدة" يظهر خلال التعامل معها بعقلية ذلك الأب التقليدي الأناني الذي "**يتعامل مع ابنته في إطار مصالحه الشخصية، وفي ظل علاقات تقليدية بالية؛ فيبعدها عمن تحب، ويكرهها على الزواج ممن لا ترغب فيه ولا تجده كفوا لها**"[1]؛ فقد فرض عليها "توتو" بك وحرمها من "أحمد" الذي

---

(١) إني راحلة: ص١٥، ١٦.

(٢) نفسه، ص١٦، ١٧.

(٣) نفسه، ص٢١.

(٤) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص٨٣.

(٥) أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي: مرجع سابق، ص٤٢.

(١) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص٣٢.

تعلقت به وأحبته حيث يرى أنه "**ليس هناك وجه للمقارنة بينه وبين ابن "زكي" باشا؛ فلا مستقبل له إلا ذاك الترقي المحدود، ولا دخل له إلا ذاك الراتب الثابت، ولا شيء يرجى منه قط، هل تريـدين أن تقضـي عمرها زوجة "صاغ" أو "بكباشي" وتظل تعدو وراءه من "العريش" لـ"مرسى مطروح" لـ"منقباد"، إنني أدرى بمعيشة الضباط؛ أي أحمق يفضله على ابن رئيس وزراء؟**"(1)!

ورغم أنه هو نفسه قد ضاق بسلوك "توتو" بك (ابن رئيس الوزراء) الرقيع المخنث، ودله سلوكه على حمقه واستهتاره، ودفعه إلى مغادرة المكان بابنته والعودة بها إلى "القـاهرة"؛ إلا أنه - رغم ذاك - يصر على موقفه المتهافت من تلك القضية فيعود ليخاطبها بقوله: "**إننـا لـم نحلم قط بمثل هذا النسب، ولا أظننا نطمع في أفضل منه، بل ما أظن أن هناك أفضل منـه؛ طيبـة أصـل، وعراقة محتد، ومال وجاه وسلطان، وشباب نضر، ومستقبل مزدهر، إن "تهاني" بك أمامه مستقبل حافـل، أمامه الالتحاق بالسلك السياسي، وأمامه الحياة النيابية والمناصب الوزارية، غـدا يسـلك طريـق أبيـه؛ فالمناصب العليا شبه وراثية**"(2).

وهنا يظهر على السطح أحد مظاهر التقليدية والسلبية التي اتسمت بها "المرأة" أحيانًا فـي روايات "السباعي" في تعاملها مع مثل هذه الأمور التي تتعلق بأحاسيسها ومشـاعرها؛ حيـث تظهر في صورة "**الفتاة التي تنتظر ساكنةً فارس الأحلام، وإذا أرغمها أهلها على الزواج من شـخص لا تحبه انساقت تحت هذا الضغط دون مقاومة إلا الحزن والانغماس في آلام الـذات**"(3)، ونجد الرد التقليدي المرتعب حينًا والخجول في أكثر الأحيان والذي يناقض ما في صدر المـرأة وينطـق علـى لسانها بغير ما تشعر به؛ "**- لقد وفقنا ا   إلى خير نسب، إني شخصيا جد موافـق، مـا رأيـك أنـت؟ ووجدت صدري ينبعث متحشرجا في صدري بالرد التقليدي الذي لا أملك غيره، وكأن إنسانًا غيري هو الذي يتحدث: - أمرك يا أبي**"(4)!

وتتضح السلبية في موقف "عايدة" من خلال حديثها الذي أسرته إلى نفسها بعـد انتهـاء الموقف، والذي كان مخالفًا للصيغة السابقة تماما ومظْهرا لنوع من الصراع الداخلي المتـأجج بين ما تريده هي وما يريده منها والدها: "**أي سخف يهذي به هذا الأب الأبله؟ ماذا يهمني أنـا مـن عودة "زكي" باشا إلى الحكم؟ وأي مستقبل حافل ينتظر ابنه التافه الذي لا يصلح لشيء؟ أي سلك سياسـي هذا الذي يزجون فيه بهؤلاء الرفعاء الذين ليس لديهم ذرة من الإيمان ببلادهم؟! وأي مناصـب نيابيـة وأي مراكز رفيعة يضعون فيها هذه الأصنام الممسوخة؟!**"(1).

---

(1) إني راحلة: ص١٦٨.

(2) نفسه، ص١٥٣.

(3) قضايا الفن الروائي في أدب يوسف السباعي: مرجع سابق، ص٢٦٥.

(٤) إني راحلة: ص١٥٣.

(1) نفسه.

وحينما تقابل حبيبها "أحمد" - الذي تقدم لخطبتها فرفضه والـدها فلـم يكـن أقـل منهـا سلبية وخضوعا رغم علمه بحبها الأكيد وتعلقها به[1] - فيعلم بنبأ خطبتها يدور بينهمـا حـوار يفوح بسلبيتها وخضوعها: "**- لِم لم تقولي لي؟ لِم لم تتحدثي من قبل؟ لِم رضيت بخطبتك؟ - وما الفائدة؟ وبدا عليه الحنق وقال بحدة: - ما الفائدة؟! هذا مصيرك، مصيرك أنت وحدك، أنت التي ستشقين أو تسـعدين به، كيف تخضعين صاغرة ذليلة دون أن تعترضي أو تنبسي ببنت شفة؟ - وماذا كنت أقـول؟ - مـاذا كنـت تقولين؟! ثوري وقاومي، حطمي كل شيء، اصرخي، استنجدي، هذه حياتك، أتتركينها تذهب سدى؟! إننا لم نعد بعد في زمن الاستعباد، كيف تُرغَمين على زوج لا تريدينه؟! هذا منك جبن وخور. - لقد حدثتـه جدتي. - وماذا قال؟ - سخر وثار، وقال إن الأمر قد انتهى، وليس لأحد أن يعترض عليه، وإنـه هـو أدرى الناس بمصلحتي. - وماذا ستفعلين؟ وتنهدتُ في يأس وأجبت: - لا شيء، ماذا أستطيع أن أفعل؟ لقد قُضـي الأمر وليس أمامي سوى الخضوع والاستسلام، هذه مشيئة ا** "[2]!

وشبيهة بنموذج "عايدة" - من ناحية تعامل صاحب السلطة - شخصـية "راجيـة" التـي أقامت في قصر جدها الثري وتولى رعايتها بسبب فقدها لأبيها وأمها منـذ الصـغر؛ تقـول: "**فقدت أبوي وأنا طفلة صغيرة، ووجد في جدي عزاء عن ابنته الراحلة؛ إذ كنـت شـديدة الشـبه بـأمي، فضمني إلى كنفه وتولى رعايتي وتربيتي حتى بت كل شيء لديه في دنياه الخالية**"[3].

ورغم أن طبيعتها كانت مختلفة عن طبيعة "عايدة" المادية الجافة التي نتجت عـن نشـأتها القاسية؛ إلا أنها ابتليت هي الأخرى بطبيعة جدها التقليدية المتسلطة التي حاول تنشئتها عليهـا؛ "**نشأتُ بطبيعة خلقي مرهفة الحس ميالة إلى الموسيقى والرسم، ولكن جدي كان يكره تلك الفنون وكان يراها عبثًا لا طائل تحته ولا فائدة منه وأنها أشبه بالمخدر الذي يصرف الإنسـان عـن حيـاة الجـد والعمـل**"[4]؛ وانطلاقًا من هذه الطبيعة التقليدية التي اتسم بها الجد أتت تصرفاته تقليدية متحجرة فيما يتعلـق بمسألة الزواج؛ تقول "راجية": "**لكي يضمن مستقبلي بدأ هو ينسج خيوطه ويبنيه حجرا حجرا؛ فاختار لي زوجي المقبل وهو ابن خالتي "عبد الرحمن"؛ حفيده الآخر وشريكي في إرث ثروته العريضة وأراضيه الممتدة وأملاكه الواسعة، ولقد علمه التعليم الذي يكفل له إدارة كل ذلك الثراء العريض، وعوده الحياة الجادة والجافة، وساعدته طبيعته على قبول تلك الحياة؛ فلقد كان جادا جافًا ماديا، لا يعرف سوى الأرقام والحسـابات والأرض والمال والطعام، وهكذا ضمن جدي المحافظة على مخلفاته ونحن بينها!**"[1].

---

(١) في هذا الشاهد تتضح سلبية "الرجل" وهروبه بدوره هو الآخر، رغم أنه يتوجه إليها بالنصيحة كما نـرى في الشاهد! مما يؤكد أن هذه السلبية لم تكن حكرا على "المرأة" في روايات "السباعي"، وأنها لـم تقـف منفردة في هذا الإطار.

(٢) إني راحلة: ص١٧٩، ١٨٠.

(٣) فديتك يا ليلى: ص٨٠.

(٤) نفسه.

(١) نفسه.

لكن مما يلحظ على شخصية "راجية" أنها كانت أكثر إيجابية في مواقفها وأشـد إدراكًـا لطبيعة من حولها وأنجح في التواصل معهم من "عايدة" التي تعاملت بسـلبية واضـحة مـع وسطها؛ **"كان الكل يحبني ولكن بطريقتهم الجافة، وكان الكل يحاول إسعادي ولكن بوسائلهم التي لم تكـن تحمل إلى أي نوع من السعادة، بل إني أعتقد أن ذلك الجو الصارم الجاف الذي أحاطني به جدي لم يكن في حد ذاته إلا دليلاً على حبه إياي، ومحاولته أن يحيطني بسياج يصد عني شرور الحياة ومفاسـدها؛ حتـى يضمن لي ما يتوهمه من مستقبل سعيد"**[1].

كما كان من مظاهر إيجابية "راجية" محاولتها الدائبة التأقلم مع هذا الجو الجاف المتصلب دون أن يؤثر في شخصيتها ورغباتها كما حدث مع شبيهتها "عايدة": **"وسط هـذا الجـو المـادي الجاف نشأتُ أشبه بزهرة رقيقة بين الصخور الصلدة؛ يذيبني صوت رقيق وتنشيني نغمة حلوة وتـؤرقني لفظة قاسية، ولم أملك إلا أن أخلق لنفسي وسط تلك الصحراء الجافة واحة صغيرة أتفيأ بظلالهـا وأنهـل نميرها، وأن أشيد لروحي وسط ذلك العالم المتجهم الصارم عالما صغيرا حلوا كائنًا في غرفتي المطلة على الحديقة المتكاثفة الأشجار الرحبة الأرجاء"**[2].

وانطلاقًا من هذا التأقلم الإيجابي مع الواقع الذي صدرت عنه "راجية" فقد كان لها موقفها الخاص بها من مسألة زواجها، فرغم ما خاطبتها بها خادمتها المقربة عندما غضب جدها من إقبال "إبراهيم" على خطبتها قائلة: **"لا تكوني عنيدة ولا مكابرة، أنت تعرفين جدك تماما، وتعرفين أنـه قد وطد عزمه على أن يزوجك ابن خالتك، وأنه ليس هناك قوة تستطيع زحزحته عن رأيـه"**[3]، إلا أنهـا أجابتها قائلة في تحد واضح: **"كل هذا لا قيمة له عندي؛ إنها عقبات لا دخل لي بها، إنها لا تقـع فـي طريقي ولا تمنع عني رجاء ولا تخيب أملاً"**[4]!

وزادها الموقف الإيجابي لحبيبها "إبراهيم" وإيمانه العميق بحبها وإصراره الشـديد علـى مساندتها ضد تعنت جدها إذا قبلت هي بذلك.. ثقةً بنفسها[1]، ودفعها للمواجهة الشجاعة بـدلاً من الهروب والانزواء؛ تقول: **"أحدث قول "إبراهيم" في نفسي تطورا كبيرا، وملأني رغبة في خـوض المعركة والتحدي والانتصار، وأزال من نفسي ذلك الاستسلام لقضائي والخضوع لمصيري الذي أُساق إليـه سوق النعاج، لقد بدد برغبته وإصراره حالة العجز التي كانت تقصر مطالبي على الأوهام والأحلام، والتـي كانت تتركني أقنع بجلسة في الشرفة، وشرود في السماء، وتحليق بين النجوم، وتعزية لنفسي عن مـرارة الحقائق بحلاوة الأماني، لقد أذاب إيمانه ثلوج اليأس والخوف والعجز، وجعلني أجرؤ على التفكير في حقي**

---

(١) فديتك يا ليلى: ص٨١.

(٢) نفسه، ص٨٠، ٨١.

(٣) نفسه، ص٩٥.

(٤) نفسه، ص٩٦.

(١) يرى هنا موقف إيجابي واضح للرجل يخالف تماما موقفه السلبي في حالة "عايدة"؛ مما عـزز إيجابيـة المرأة وإصرارها على تقرير مصيرها.

**في الحياة الواقعية لا في حياة الأفكار، لقد وهب لي الشجاعة مرتين: الأولى عندما سألني أن أحبه هو كما هو الكائن البسيط بلا عبقرية ولا ألحان ولا نبوغ؛ إذ جعلني أحس قدرة علـى الاسـتحواذ عليـه وعلـى الاستئثار به، والمرة الثانية عندما أكد لي أنه لن تحول بيننا قوة؛ فقد ملأني جرأة على العقبـات وتحـديا للموانع، وهكذا لم أضق بعودة جدي السريعة؛ فقد كنت أنتظره والقفاز في يدي! وكنت أتعجل المعركة حتى أصل إلى نهايتها ويصبح ذلك الشيء الذي تخيلته في أول الأمر حلما ثم أصبح مع الأيام متعـة مختلسـة يصبح حقًا لي أستطيع امتلاكه أمام الملأ بلا خوف ولا خشية"**[1].

وها هي "راجية" تواجه جدها بعد عودته مواجهة حادة أذهلته وأفقدته كثيرا مما كان يظنه من سيطرته المطلقة على زمام الأمور؛ **"من قال: إني مخطوبة؟! أنا لا أُخطب برغم أنفـي. وذهلـت "سيدة" من تهوري ومن صياحي، وأسرعت بإغلاق الباب وعادت إلي محاولة تهدئتي: - لا تصيحي هكـذا وإلا سمعك جدك. وصحت بصوت أعلى: - أنا أريد أن يسمعني، إني لست جارية عنده، إذا كـان يحـاول فرض سيطرته مقابل صرفه علي فلن أبقى في البيت دقيقة واحدة. - لا تكوني مجنونة، إنك ابنته. - لست ابنة أحد، إني حرة أقرر مصيري، كفاه استعبادا لي، ألا يكفي خضوعي لحياته الجافة الجامدة في كـل مـا مضى من حياتي حتى يحاول التحكم في مستقبلي؟! ألا يكفي أن يفرض علي ما يريد من ملبس ومأكل وأن يتدخل في كل حركاتي وسكناتي حتى يحاول أن يفرض علي شريك الحياة؟! هذا ظلم، هذا اسـتبعاد، إنـي أكرهه، أكرهه... وفجأة فُتح الباب وبدا جدي وقد علت وجهه علائم الدهشة وصاح متسائلاً: - مـا هـذا الصياح؟! ماذا حدث؟!... واندفعتُ في هجومي غير واعية ما أقول: - أنا لست مخطوبـة، ولا يمكـن أن أُخطب برغم أنفي، أنا لست جارية في سوق عبيدك تمنحني لمن تشاء وتمنعني عمن تشاء، إن لي رأيا في مصيري، بل إن رأيي هو الأول، أنا لست <u>مجنونة</u> ولا <u>صغيرة</u> حتى <u>تتصرف في بغير إرادتي وتختار لي مـا تشتهي</u>، <u>أنا التي ستتزوج ولست أنت</u>، إذا كنت <u>تكره الموسيقى</u> فإني <u>أحبها وأفضلها على كل أموالـك</u>، وإذا كنت <u>تعتبر الموسيقار عاطلاً</u> فإني <u>أراه سيد الناس</u>"**[2].

ورغم ما تعرضت له "راجية" جراء ذلك من قساوة جدها ومحاولاته اليائسة لجعلها تتراجع عن رأيها ورغبتها في الارتباط بـ"إبراهيم"؛ من خلال فرض حظر التجول وبعض العقوبات الصارمة عليها؛ إلا أنها قد صممت على قرارها ونفذت إرادتها، وكان لها في النهاية ما أرادت بمباركة مـن جدها نفسه، وبمساعدة من ابن خالتها "عبد الرحمن" الذي كان جدها يخطط لمشروع تزويجه منهـا، والذي كان له (كرجل) دور متفاهم وإيجابي في التعامل مع تلك المشكلة.

ومن خلال النموذجين السابقين - نموذج "عايدة" ونموذج "راجيـة" - اللـذين يظهـران تضادا واضحا في تعامل "المرأة" مع التسلط الموجه لها من قبل الأب؛ يتضح ضعف الـرأي القائل بعمومية سلبية "المرأة" في روايات "السباعي" وافتقاده للمصداقية. أما الحـالات الباقيـة التي جاءت للمرأة في بيت الأب عند "السباعي" - باستثناء "إنجي" التي تشبه الحالتين السابقتين

(١) فديتك يا ليلى: ص١٤٢.

(٢) نفسه، ص١٤٩- ١٥٢.

في كثير من ملامح تجربتها - فقد اتسمت بالمعاملة الجيدة الرفيقة، ولم يكن الأب يتدخل في شؤون ابنته الخاصة (ومنها الزواج) إلا في أضيق الحدود، ومن قبيل النصح والتوجيه، تاركًا لها مساحة واسعة من الحرية في الاختيار.

فـ"سهير" – على سبيل المثال - تخبر عن أبيها قائلة: "**كان مجيء أبي يعني دائمـا شـيئًا طيبا لي؛ فلا أظنه دخل علي ويده فارغة أبدا، حتى إني لأذكر أنه قد تجمعت عندي من الدمى واللعب في طفولتي ما كان يمكن لي أن أقيم به محلاً لبيع العرائس ولعب الأطفـال! وكانـت أمـي دائمـا تتهمـه بالجنون!**"[1]، وتقول عنه أيضا: "**كان دائما يحضر لي شيئًا؛ أي شيء، حتى ولو كـان قطعـة مـن الشيكولاتة أو باكو لبان، حتى إني لأذكر أنه كان يدخر في جيبه رصيدا دائمـا مـن الهـدايا الصـغيرة يستعملها وقت الحاجة عندما يكتشف فجأة وهو بالباب أنه نسي أن يحضر لي شيئًا**"[2]. وتخبرنا عـن موقف أبيها في يوم عيد مولدها قائلة: "**فتحت عيني لأجد نفسي بين ذراعي أبي وقد انحنـى علـي يضمني في رفق ويهتف بي: - كل سنة وأنت طيبة. وضممته إلي وأجبته وأنا نصف مغمضة: - هكـذا حاف لا تنفع! - ماذا تريدين؟ مري. ولم يكن من السهل علي أن آمر، لا لأني أخشى ألا أُجاب، بل لأني لا** [ كـذا] **أعرف أن أوامري ملباة قبل أن أفصح عنها، فلا أظنني أحسست أبدا في أية مرحلة من مراحل عمري أني كنت في حاجة إلى أن أطلب شيئًا**"[3]. وأثناء فترة مرضها تخبر أن أباها "**بكل ما يملـك من صلابة وقدرة على إخفاء مشاعره لم يكن يملك إلا أن يطيل جلسته إلى جواري كل ليلة ليضمني إليه وكأنه يوشك أن يحرم من شيء حبيب إلى نفسه**"[4]. وفي حديثها مع صديقتها يتضح نوع المعاملة التي كانت تلقاها على أخطائها حين تخاطبها قائلة: "**- هيا بنا. - إلى أين؟ - إلى العريشة وإلـى بيت الدجاج نجمع البيض. - ألم تحذرك أمك من جمع البيض؟! - هذا يوم الممنوعات سأفعل كل ما أريد وستغفر لي أمي في نهايته كل خطاياي. - وأبوك؟! - يغفرها دائما**"[1].

وفي حالة " سهير" - التي نحن بصددها - تظهر صورة "المرأة" المسؤولة؛ فرغم ذلك التدليل الواضح والمعاملة الرفيقة من قبل الأب إلا أنها تقول: "**لم يفسدني الإفراط في التدليل... لأن أمي وأبي كانا من فرط الرقة والحب بحيث كنت أخشى أن أسبب لهما أي ضيق، أو أفعل ما أحـس أنه قد يخدش مشاعرهما أقل خدش، كنت أخاف عليهما أكثر مما أخاف منهمـا، وكانـت خشـيتي مـن إغضابهما أقدر على تقويمي وردي إلى الصواب وإلزامي بطاعتهما من خشيتي من عقاب منهمـا كنـت أعلم علم اليقين أنه غير واقع مهما فعلت**"[2]!

---

(١) ليل له آخر: ص٢٨.

(٢) نفسه، ص٦٤.

(٣) نفسه، ص٨.

(٤) نفسه، ص١١٤.

(١) نفسه، ص٢٠، ٢١.

(٢) نفسه، ص٨.

وفي مسألة الزواج تخبر "سهير" عن رد فعل والديها بعدما أحسا ببوادر انهيار مشروع خالتها "حفيظة" الحريصة على تزويجها من ابنها "حسان"؛ والذي كانت "سهير" تحبه كـ"ابن خالة" لا كفتى أحلام يمكن أن يكون حبيبا أو يصبح زوجا يرافقها بقية حياتها: "**لم يكن واحد منهما يحاول أن يشغل نفسه بمشروع خالتي "حفيظة" الذي يوشك أن ينهار؛ لأنهما لم يحاولا أن يفرضا علي سببا للسعادة، بل كانا - ولا سيما أبي - يتركان لي حرية اختيار أسباب السعادة**"[(١)].

وحينما اتخذت قرارها بالارتباط بالضابط المصري "حمدي" - الذي لم تكن الأسرة على علم كاف به وبأخلاقه - دار بينها وبين والدها حديث طويل؛ نستطيع من خلاله رصد مساحة الود والحرية القائمة على التحاور والإقناع وتقديم الثقة المتبادلة فيما بينهما؛ فهو يخاطبها بقوله: "**- لن تزيدي في نظري عن مجرد طفلة. - حتام؟ - حتى تجدي ابن الحلال الذي تحدثنا عنه ذات مرة... كانت المناقشة تجري سهلة مازحة، ولم أكن أحس أبدا بكلفة بيني وبين أبي، وكنت أشعر من طريقته في مجادلتي بأنني أستطيع أن أقول له أي شيء، ونظرتُ إليه وصمت برهة قبل أن أقول بنفس الطريقة المازحة: - وإذا جاء من تلقاء نفسه؟ وأدرك أبي أن الجملة تعني شيئًا أكثر من مجرد مناقشة مازحة، وعلت شفتيه ابتسامة عريضة وقال لي متخابثًا: - ننظر في أمره. - إذا لم يعجبك؟ - ألم يعجبك أنت؟ - أجل. - لا بد أن يعجبني إذن. وأجبت أبي أرد على تخابثه قائلة: - أنا إذن الذي سأنظر في أمره. واعتدل أبي واتخذت مجلسي على مقعد بجواره وتساءل بطريقة أكثر جدية: - أنت تعرفين أني أثق في عقلك وحسن تقديرك مطلق الثقة**"[(٢)].

وشبيه بموقف والد "سهير" من زواجها موقف والد "شهيرة" الدكتور "عبد الخبير"؛ بل إنه يعد أكثر انفتاحا واتزانًا لوجود بعض البدائل المغرية من المتقدمين للخطبة؛ مما قد يثير شهية كثير من الآباء؛ يتحدث "السباعي" عن مقدمات خطبتها قائلاً: "**جرت مناقشة قصيرة بين أفراد العائلة، كان هناك بضعة عرسان؛ قريب غني صاحب أطيان وعمارات، وأستاذ في الجامعة، وأمير عربي.. و.. وحاول بعض من أفراد العائلة أن يزكي بعض هؤلاء العرسان، ولكنها لم تترك فرصة لإطالة المناقشة، وقالت في حزم صارم: - أنا التي سأتزوج، وقد قررت أن أتزوج "مدحت". وقال الأب منهيا المناقشة القصيرة: - انتهينا، على خيرة ا** "[(١)]، بل ويتخطى أمر ثقة الأب هنا ودعمه لابنته في اتخاذ قرارها الخاص مسألة الزواج إلى مسألة أخرى أكثر تعقيدا وأخطر آثارا وهي الطلاق؛ وذلك بعد أن اتسع الخلاف واشتد بينها وبين زوجها واضطرت للجوء إلى بيته؛ فـ"**حاول الأب مرة بعد مرة أن يصلح ما بينهما حتى أصابه اليأس، فقال لها: - إذا لم تحتملي العيش معه فاتركيه؛ لست أول زوجة تُطلق! ولم تفزعها فكرة الطلاق وبدأت تطالب به، واستقرت أخيرا في بيت أبيها**"[(٢)].

---

(١) ليل له آخر: ص٢٦٤.

(٢) نفسه، ص٤٦٢.

(١) لست وحدك: ص١٠١.

(٢) نفسه، ص١٣٦، ١٣٧.

وإذا انتقلنا من "الزواج" إلى فكرة أخرى من أهم الأفكار الشائعة التي يمكن رصدها لدى "المرأة" في "بيت الأب" في روايات "السباعي"؛ نجد أن المرأة كانت - غالبا - تنظر إلى الأب باعتباره النموذج الأول والأمثل للحماية والوقاية؛ فـ"سهير" تقول عن والدها: "**كنت أشعر بطمأنينة عجيبة عندما أجد أبي بجواري، كنت أشعر أنه يمكن أن يدرأ عني أي ألم ويحميني من أي أذى... كان هو مبعث الأمان لي، كان ملاذي الوافي، وملجئي الأمين... كنت أحس لأبي شيئًا غير الحب والإعجاب، كنت أحس بالحاجة إليه والارتباط به**"[(١)]؛ ولذا فإنها حرصت بشدة وفي أكثر من موقف على ألا يفارقها والدها خلال مدة بقائها في المستشفى لإجراء العملية، على عكس والدتها التي - على الرغم من حب "سهير" الشديد لها أيضا - إلا أنها لم تكن تهتم لوجودها كثيرا[(٢)].

ومن النماذج السيئة لـ"المرأة" في "بيت الأب" - في مجال التسلط والقهر - نموذج المرأة المفتقدة للأم والمتعرضة لسطوة زوجة الأب؛ خاصة إذا كانت شخصية الأب ضعيفة مفتقرة للقدرة على التحكم والأخذ بزمام السلطة، فتنتقل السلطة تلقائيا إلى العنصر الأقوى داخل الأسرة والذي غالبا ما يتمثل في الأم أو زوجة الأب، ويظهر ذلك النموذج بوضوح في شخصية "سيدة" التي يمكن القول: إنها تجسد الحالة المثالية لهذا النموذج من "المرأة"؛ فهي "**منذ الخامسة أو السادسة تذكر بيت أبيها عم "جابر" وزوجته "دلال" في عشش "الماوردي"، تذكر أباها بلحيته التي وخطها الشيب، وزوجة أبيها بدلالها وتبهرجها، وأمها التي لا وجود لها إلا في كلمات خاطفة وأحاديث عابرة تنم عن أنها كانت ولا شك موجودة في أوائل سنوات عمرها المطموسة من ذهنها، كانت موجودة في يوم ما وإلا لما وجدت هي نفسها، وكان ذكرها يثار خلال المناقشات الحادة التي تدور بين أبيها وزوجته، أو في تمتمات أبيها عندما كان يخلو إلى نفسه ويترحم عليها وعلى أيامها، لم تكن أكثر من موضوع نقاش يثار بالصدفة، ولم تكن هي نفسها تأبه كثيرا لما يقال، فما دامت لم يعد لها أثر عليها بالضرر أو بالنفع، وما دامت لا تستطيع أن تقيها قرصات زوجة أبيها أو صفعاتها، وما دامت لا تملك أن تمنحها مليما أو مليمين تشتري بهما دومة أو جزرا أو براغيت الست أو مصاصة أو.. و.. إلى آخر كل هذه الرغبات التي تلح في إغرائها بجوار الكوبري أو حول الجامع أو في الطريق إلى ورشة أبيها.. ما دامت أمها - كشيء غير موجود - لا تملك لها ضرا ولا نفعا، بل لا تملك حتى أن تقيها الضر أو تمنح النفع.. فهي لا تعبأ كثيرا بما إذا كانت تُذكر أو لا تُذكر، ولا تعبأ كذلك بأي شيء تُذكر، ثم هبها عبأت أو لم تعبأ؛ فماذا تملك من قدرة التغيير وهي لم تكن قط طرفًا في النقاش، أو تصور أحد أن لها حق التعليق عليه**"[(١)].

وتصف "سيدة" زوجة أبيها موضحة واحدا من أبرز مظاهر "عدم الراحة" التي كانت تسببها لها ولأبيها بقولها: "**لم تكن قط مصدر راحة في البيت، بل كانت مصدر قلق لأبيها وعذاب لها، كانوا يقولون عنها في الحارة: إنها "ملعب"؛ بجسدها الراقص المتأرجح، واختفائها من البيت خارج الحارة الساعات الطويلة، وعودتها أحيانًا في ساعات الليل المتأخرة في إحدى عربات الأجرة**"[(٢)].

---

(١) ليل له آخر: ص١١٩.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص١١٤- ١٣٢.

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٥، ١٦.

(٢) نفسه، ص١٩، ٢٠.

كما تصفها "سيدة" في موقف آخر موضحة حالها مع أبيها وكيف كانت لها اليد العليا في الصراعات الدائرة فيما بينهما، والتي كانت – في كثير من الأحيان - تختتم بالانتقاص من أمها أو الدعاء عليها أمام ابنتها الصغيرة؛ "- يا "دلال"؟ وتُسمع طقطقة الفراش وزوجة أبيها تتقلب عليه دون أن تجيب، وتترك الصيحة الثانية تمر بانقلابة أخرى تعطي مزيدا من الطقطقة، وفي الثالثة تزوم في تبرم وفي صوتها حشرجة النوم: - ها؟ - الجلباب كما هو. وترد في اقتضاب: - طيب. ويقول الأب في غيظ مكتوم: - ألم أقل لك خيطيه؟ وتجيب الزوجة وهي تحاول أن تعاود النوم وتنهي الموضوع: - طيب. - طيب يعني إيه؟ لماذا لم تخيطيه؟ - اللي حصل. - وكيف أذهب للشغل؟ - كما تذهب دائما. - بالجلباب ممزق. - أجل. - أمام الناس؟ - ولم لا؟ - كنتُ دائما مستورا. - منذ متى؟ - زمان، عندما كان هناك من يرعى أمري. ويرتفع صوت "دلال" ويزول استرخاء النعاس من صوتها، وينطلق ردها في حدة كأنه الطلقة المفاجئة: جاتك نيلة عليها القرشانة المقيحة. ويكون الجلباب قد استوى على جسد الأب، والنعل قد دس في قدميه، ويجيء رده مستسلما كأنه يضع خاتمة للنقاش، قائلاً في صوت مسترحم مغلوب: - ا يرحمها. وتأبي "دلال" إلا أن تكون صاحبة القول الأخير فتجيب في إصرار: - ا يجحمها مطرح ما راحت"[1]!

أما التعامل الذي كانت تلقاه "سيدة" منها فقد كان نموذجا لافتقاد الطفولة والتعرض للقسوة البالغة؛ فالنموذج الغالب على تعامل "دلال" معها هو أن "تسمع صرخة باسمها منبعثة من مرقد "دلال": - "سيدة"، بت ياللي تتفرصي. وتثب من فراشها الأرضي... تقفز الصغيرة من الشلتة بمجرد وصول النداء إلى مرحلة "ياللي تتفرصي"، فقد كانت المرحلة التالية هي أن تتفرص فعلاً، وزوجة أبيها أخصائية في القرص فيما تسميه باللباليب؛ وهي باطن الفخذ، تمد أصابعها إليها بسرعة البرق، فلا تتركها حتى تترك على الفخذين بصماتها الزرقاء؛ كأختام الخراف المعلقة في خطاف الجزار. وتنهض "سيدة" في جزع وخوف من المرحلة التالية"[1].

ويصف "السباعي" أسلوب نوم "سيدة" وطعامها في ظل سيطرة زوجة والدها على إدارة شؤون البيت قائلاً: "كانت تنام عندما تأمرها زوجة أبيها بالنوم... كانت تصيح بها من الشباك وهي تجلس مع أترابها على الرصيف...: - بت يا "سيدة"، مش كفياك سهر؟ وقبل أن تمنحها فرصة الرد ينطلق نداؤها: - بت ياللي تتفرصي. وتندفع "سيدة" بأقصى سرعة وهي ترد صائحة: - جاية يام... وتصعد سيدة السلم الحجري وثبا... وتصيح "دلال" بـ"سيدة" عندما تسمع وقع خطواتها: - الأكل عندك على الطبلية، اقفلي الباب واقعدي كُلي، واتخمدي بقى وكفاية صرمحة في الحواري. وبغير رد تجلس "سيدة" أمام الطبلية؛ لتأكل بقايا الطعام الذي تخلف عن عشاء الزوجين كما تعودت أن تفعل"[2].

ويتابع "السباعي" سرده بطريقة تحمل العديد من الدلالات الواضحة على أن "سيدة" لم تكن طفلة تمارس طفولتها في البيت بقدر ما كانت مجرد خادمة تسند إليها أعمال الخدمة التي لا تناسب سنها الصغير؛ "عندما تنتهي من الطعام وتلم بقايا الطبلية في صفيحة الزبالة، كان عليها أن

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٦، ١٧.

(١) نفسه، ص١٧، ١٨.

(٢) نفسه، ص٢١، ٢٢.

**تستلقي على الشلتة المفروشة بجوار الطبلية، وتجر عليها الغطاء المكوم في المطبخ في الشتاء، أو لتستلقي كما هي إذا كان الجو صيفًا، وتمر برهة قد تطول أو تقصر وهي محدقة في سقف الحجرة ثم تستغرق في النوم، حتى توقظها صرخة زوجة أبيها في الصباح... وأحيانًا أخرى يغلبها النوم فلا توقظها إلا رفسة في ظهرها بقدم زوجة أبيها، وصباحها لم يكن قط صباح خير، رغم ما كانت تسمعه من أفواه كل الناس عن صباح الخير؛ فمن صرخة "دلال" إلى المسح والكنس والانطلاق لمشترى احتياجات الدار، والعودة لاستبدال بعض ما أحضرت لعدم صلاحيته، ورفض الإبدال، ثم علقة تأخذها في النهاية لخيبتها، لوجهها الذي يقطع الخميرة من البيت، وعليها بعد أن تنتهي من كل هذا أن تحمل الطعام إلى أبيها في مطبعة برعي**"[1]، وبدلالة سلبية يذكر "السباعي" أنها في المطبعة كانت "**تجد من أبيها نوعا من الأنس والبشاشة تفتقدهما في البيت وسط التوتر وجو الإرهاب الذي كانت "دلال" تثيره حولها**"[2]، أما عن عودتها للبيت فقد "**كان خير ما تلاقيه هو ألا تلاقي دلال**"[3]!

ومن النماذج الإيجابية لـ"المرأة" في "بيت الأب" نموذج المرأة المتفتحة الواثقة والقوية المسيطرة، ورغم ما تراه بعض الدراسات من أن "**عدم وجود عنصر ذكوري في الأسرة يعني عدم وجود من يفرض السلطة ويضع الحدود**"[4]، وبالتالي ينشأ الأولاد - وخاصة الفتاة - بلا ضوابط، خلوا من الأخلاق والمبادئ، إلا أن "سامية" كانت نموذجا على النقيض من هذه الصورة تماما؛ فقد كانت - رغم خلو البيت من الأب بسبب الوفاة - نموذجا حرا قويا متسما بالأخلاق القويمة وقوة الشخصية؛ بل كانت صاحبة نظرية في الحياة تحاول من خلالها أن تمنح "المرأة" حقها المسلوب، وقد ساعدتها على ذلك أمها بالدعم النفسي؛ حيث "**كانت دائمة الترحيب بكل مطالب لها، فهي شديدة الحب لها والثقة بها**"[1].

ويصف "السباعي" "سامية" في نصوص سردية مطولة يظهر لنا من خلالها العديد من السمات الإيجابية والنضج الذي تتمتع به شخصيتها، ويتضح منها أنا صاحبة فلسفة واضحة في التعاطي مع قضية المرأة في مجتمعها؛ فهي أولاً "**مخلوقة ذكية مفرطة الذكاء، شديدة الثقة بذهنها وسلامة تفكيرها، وقد دفعها هذا الاعتداد بعقلها إلى الانكباب على الدراسة والميل إلى التحصيل والاندفاع وراء الشهادات... كانت تجد أن هذا هو الطريق الطبيعي الذي يجب أن تسير فيه كل فتاة، كانت تدرك أن هذا هو طريق استقلال المرأة وحصولها على حريتها في التصرف في الحياة والبت في مصير نفسها، كانت تعرف أن سبب الاستعباد هو العجز والحاجة؛ فالمرأة مستعبدة لأنها تجلس على قارعة طريق الحياة منتظرة من يأخذ بيدها فيأويها ويطعمها ويكسوها ويعطيها اسما ومعاشًا، إن مصيرها في الحياة وأملها في الأرض معلقان على عابر السبيل الذي سيتناولها من بين آلاف المنتظرات ليسير بها في ركب**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٣، ٢٤.

(٢) نفسه، ص٢٤.

(٣) نفسه.

(٤) صورة المرأة في الرواية.. قراءة جديدة في روايات إملي نصر ا : مرجع سابق، ص٨١.

(١) بين الأطلال: ص١٢.

**الحياة، وبغير هذا تبقى العمر مترقبة تتلهف في إعياء ويأس. حمق! وغباوة! هذا هو ما جعل النساء في الأرض مستعبدات ذليلات، إنهن يشكون لأن الرجل يتحكم في مصيرهن، ماذا يمنعه من ذلك ما دمن هن قد وضعن مصيرهن في يده وعلقن به حياتهن؟! لا، يجب عليها ألا تجلس في انتظاره، إنها ستسير من البداية في الركب، إن حاجته إليها أكثر من حاجتها إليه، ستسير معه جنبا إلى جنب، بل ستسبقه في السير، ستكون هي المسيطرة على نفسها، المتحكمة في مصيرها"**[1].

أما أبرز العلامات على قوة شخصيتها وإيمانها بنفسها وثقتها بذاتها فقد تمثل في صدورها في سلوكها عن قناعات قوية لا تهتز ولا تتأثر بردود الفعل المحيطة من حولها؛ فهي "**لم تكن تخشى اللغط ولا تحاول تجنبه، بل كانت تقدم على ما لا تجد فيه خطأ ولا جرما، وتترك اللغط يثار، وتستمر في مظهرها المرح الساذج وحقيقتها الجادة المستقيمة حتى تصمت الألسنة خجلاً أو يأسا، وحتى يهبط الغبار من حولها، وتبدو محبوبة بشخصيتها المحترمة وخلقها القويم**"[2]، ومن تلك العلامات - أيضا - أنها "**كانت تكره أن يمتدح أحد مظهرها، ولم تحاول قط أن تفحص بعين الإعجاب وجهها أو تتبين قوامها؛ فقد كانت لا تجد في هذه الميزات السطحية ما يستحق الفخر، وكانت دائمة الصد لكل هجوم عاطفي، شديدة التباعد عن كل إرهاف للحس وإثارة للمشاعر**"[3].

وقد أوصل هذا التفكير "سامية" إلى قناعة رغم تطرفها إلا أنها تنم عن تفكير حر وناقد للتقاليد المجتمعية البالية؛ فقد قررت أنها "**لن تجلس قط في انتظار "العروس"، بل لن تحاول أن تُشعر نفسها أنها في حاجة إلى رجل، ولن تدع مخلوقًا يتحكم في مصيرها. وبهذا التفكير أخرجت من ذهنها ومن قلبها كل إحساس بأنوثة، كانت تكره العجز والاستكانة، وكانت تشعر في نفسها أنها أذكى من كل من حولها، فلمَ لا تسير في طريق الاستقلال دون أن يكون لأحد سيطرة عليها كقلب أو روح أو جسد؟**"[1].

وكان من نتائج هذا التفكير - أيضا - حرصها البالغ على استكمال دراستها في الجامعة، وسيرها فيها على نفس طريقتها الصارمة رغم ما لاقته من تعب في اتباعها لتلك الطريقة؛ فـ"**عندما حصلت على (البكالوريا) أنبأت أمها أنها تريد أن تُتم دراستها في الجامعة، فرحبت أمها بطلبها... وفي الجامعة وجدت مشقة كبيرة في الاستمرار على طريقتها في معاملة الناس... ولكنها لم تلبث أن تفرض عليهم شخصيتها كما هي، ولم يلبث الكل أن فهموها على حقيقتها، وعندما فشل كل فتى في أن يجعل منها حبيبة خاصة أحبوها بالإجماع حبا يملؤه الاحترام والتقدير وجعلوا منها صديقتهم جميعا. كانت مخلوقة مسيطرة، لم تحاول قط أن تستعمل في سيطرتها سلاح المرأة؛ فقد كانت تعلم أنه قد يكون مرهفًا حادا، ولكنه قصير الحد سطحي الإصابة محدود الأثر، أما سلاح الذكاء وفطانة الذهن وطيب الخلق وحسن المعاملة فقد كان أوسع أثرا وأبعد مدى**"[2].

---

(١) بين الأطلال: ص١٠، ١١.

(٢) نفسه، ص٢٤.

(٣) نفسه، ص١٢.

(١) نفسه، ص١١.

(٢) نفسه، ص١٢.

ولم يقف طموح "سامية" عند ذلك الحد؛ يتضح ذلك من خلال المحاورة الجدلية التالية بينها وبين أمها، والتي عبرت فيها الأم عن الصوت التقليدي للمرأة في المجتمع: "**انتهت الدراسة الجامعية وحصلت على دبلوم الآداب بتفوق ولم تكن سنها تزيد على الاثنين والعشرين عاما، وسألتها أمها وهي تقبلها وتضمها إليها: - ماذا تنوين بعد هذا؟ - الدكتوراه. وهزت أمها رأسها في عجب وتساءلت: - وما آخر هذا؟ إنك تجهدين نفسك وأنت لست في حاجة إلى كل هذه الشهادات، إن مصيرك إلى الزواج كمصير أي فتاة، ولن تكون الدكتوراه التي ستُتعبين نفسك في الحصول عليها بذات أثر كبير عندما تقبعين في بيتك. - لن أقبع في بيت، سأواصل الدراسة حتى النهاية، إني لن أتزوج ولن أفكر في الزواج. وضحكت أمها وربتت على كتفها وقالت لها كأنها طفلة غريرة: - بل ستتزوجين يا حلوة، وستنسين كل هذه الخرافات التي تدرسينها، ولن تحتاجي إلا إلى مهاراتك في تربية أولادك والسهر على راحتهم وترويض زوجك على ما فيه سعادتكما، ولا أظن الدكتوراه ستمنحك خبرة كبيرة في هذه المسائل. - لا تخشي علي، ستسمعين عني في الغد، سأجعلك أما لأول وزيرة في "مصر"، إن لي أهدافًا كبيرة، سأحرر المرأة وأعطيها حقوقها. وهزت الأم رأسها في يأس وقالت لها: - يا لك من فتاة حمقاء! ألا تعلمين أن حق المرأة في بيتها بين زوجها وأولادها؟! - إن هذا هو الذي يفسد كل شيء، إن حق المرأة في الحياة والمجتمع كحق الرجل سواء بسواء. - ما علينا، أنت وما تشائين، قومي للعشاء**"[(١)].

وقد نظرت "سامية" إلى الدراسة الجامعية باعتبارها "**عقبة أخرى من العقبات ستزيلها من طريق المرأة، يجب أن تتخذ المرأة مكانتها في الجامعة كأستاذة وكعميدة. صبرا! صبرا أيها الرجال! ستريكم الدكتورة "سامية" مركزكم وقيمتكم**"[(١)]! بل إنها في موقف آخر تذكر صراحة بأنها لا ترى في دراستها الجامعية تلك إلا سلما لمرحلة أخرى أكثر أهمية، ليس بالنسبة لها فقط، وإنما بالنسبة لـ"المرأة" بصفة عامة؛ على الصعيدين السياسي والاجتماعي؛ ولذلك فهي ترى أنها "**مقبلة على مرحلة جديدة من الدراسة، الدراسة العليا التي ستهيئها للدكتوراه، وستجعل منها الدكتورة "سامية" رئيسة الحزب النسائي، ومحرر المرأة، ووزيرة الشؤون الاجتماعية، وربما لو اختشى الحظ على دمه وتساهل معها تكون رئيسة وزراء**"[(٢)].

ومع ما اتسمت به "سامية" من سمات الإصرار والإقدام والثقة بالذات التي سبق توضيحها في الشواهد السابقة؛ فإنها - أيضا - قد اتسمت بنوع من المرونة في التعامل مع أهدافها جعلها تتقبل تأجيل بعضها وتعديل البعض بل إلغاءه في بعض الأحيان؛ ففي حالة مرض والدتها ورغم حرصها الشديد على الذهاب إلى الجامعة التي هي وسيلتها لتحقيق أهدافها السابقة الذكر؛ إلا أنها أصرت بإرادتها على البقاء في البيت؛ "**لأن أمها كانت أعز عليها من كل شيء، ولم يكن هناك سبب أيا كان يجعلها تترك أمها في مرضها**"[(٣)].

---

(١) بين الأطلال: ص١٢، ١٣.

(١) نفسه، ص٢٨.

(٢) نفسه، ص١٩.

(٣) نفسه، ص٤٩.

أما أكثر مواقف التعديل والإلغاء حدة - والذي جعل بعض النقاد يعده نوعا من التراجع عن مبادئها ينقلها بصورة حادة إلى القائمة السلبية لـ"المرأة"[(1)] - فقد تمثل في تراجعها عما قررته ابتداء من خوضها لـ"معركة المرأة" والريادة على طريق تقدمها السياسي والاجتماعي؛ ويتضح ذلك التراجع الحاد في موقفها من الحب الذي يظهر في المشهد التالي:

**"كانت تشعر أن هذا المخلوق العزيز عليها الجالس بجوارها يمكن أن يصبح ملكًا لها في يوم ما ويمكن أن تصبح ملكًا له، وأن يضمهما بيت واحد ويربطهما أولاد مشتركون، أجل، يمكن أن يكون كلاهما مخلوقًا واحدا. هذا شيء جميل ممتع؛ أمتع كثيرا من الدراسة والدكتوراه ورئاسة الحزب النسائي ورئاسة الوزارة، إن كل هذه تبدو سخافات ومهاترات أو زبدا ذاهبا جفاء! أما هذا الاندماج الذي باتت تتلهف عليه فهو الثابت الباقي؛ هو الربح الحقيقي الذي يمكن أن تحصل عليه من الحياة. لقد كانت تعيب على المرأة جلوسها على قارعة الحياة ومد يدها لعابر سبيل يتولى أمرها وتشاركه حياته وربحه ومصيره، كانت تكره ذلك وتعيبه على النساء؛ ومع هذا فلشد ما يسعدها أن تجلس الآن لتمد يدها إلى ذلك الجالس بجوارها لكي يتناولها ويضمها إليه ويمتلكها ويشرك مصيرها في مصيره! لقد كانت تكره تبعية المرأة للرجل؛ ومع ذلك فلشد ما باتت وهي تجلس بجواره مرهفة الحس تتلهف على هذه التبعية، إن المرأة إذا أحبت فهي تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة! حمدا أن خلق بعض النساء بحيث لا يمكن أن يندمجن في حب حتى يستطعن المناداة بحق المرأة وحريتها، كانت تشعر وهي تجلس بجواره أنها لأول مرة قد باتت أنثى، وكانت تتوق إلى الالتصاق به والارتماء بين أحضانه"**[(1)].

ورغم أنه لا يمكن إنكار ما يمكن أن يسميه البعض "تراجعا" في مواقف "سامية" في المشهد السابق، إلا أن الدراسة ترى أنه لا يقدح في نموذج المرأة الإيجابية الذي تمثله "سامية" من بعض الوجوه؛ حيث إن الأمر لا يعدو كونها قد انتقلت من قناعة صدرت عنها مدة من الزمن إلى قناعة أخرى لا تقل - إن لم تكن أكثر - رشدا ونضجا من وجهة نظر الدراسة، ويظهر ذلك في وضوح مواقفها في الحالتين واستمرارية سلوكها الإيجابي الواثق غير المتردد، ولولا ما صبغ وجهتي نظرها في القناعتين من تطرف وحدة - من الطبيعي أن تتسم بهما مرحلة الشباب بصفة عامة - ظهرا من خلال إهدارها لقيمة "المرأة الأنثى" في الأولى، وإهدارها لقيمة "المرأة الإنسان" في الثانية.. لولا ذلك لما عدا الأمر كونه نوعا من التطور في القناعات والمبادئ من الطبيعي أن تمر بها الشخصيات الطبيعية.

---

(١) انظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص١١٦.

(١) بين الأطلال: ص٦٣، ٦٤.

# المبحث الثاني

## المرأةُ في "بيت الزوج"

تقضي "المرأة" في "بيت الزوج" أطول فترات حياتها في الحالات الطبيعية؛ ابتداء من انتقالها من "بيت الأب" وحتى انتهاء صفة الزوجية عنها بموت أو بطلاق؛ لذا فقد كان من البدهي أن يحتل هذا الوجود الجزء الأكبر في روايات "السباعي"، وأن يكون هذا المبحث كذلك أطول مباحث الدراسة، ولثراء تلك الفترة من حياة "المرأة" فسيتم معالجتها من خلال مرحلتين؛ **الأولى:** المرأة الزوجة؛ والتي ستتناول فكرة الزواج عند "السباعي" وبدايات وجود المرأة في "بيت الزوج" وصور التعامل القائم بينها وبينه، وبعض المشكلات التي تعترض سبيل الحياة الزوجية، مع عرض مجموعة من بيوت الزوجية في روايات "السباعي" وتوضيح أبرز مظاهرها وتأثيراتها، **والثانية:** المرأة الأم؛ وستكون أكثر تركيزا على فكرة "الأمومة" وما تمثله بالنسبة لـ"المرأة" وما ينتج عنها من تغيرات وتأثيراتها في حياتها الزوجية.

### أولا: المرأة زوجة:

يمثل الزواج بالنسبة للمرأة (الفتاة) أمنية غالية وحلما لذيذًا يكاد يسيطر على تفكيرها وحياتها بصفة عامة، كما يمثل بيت الزوجية مطلبا ضروريا أيضا بالنسبة لها يتخطى - في بعض الأحيان - حدود كونه ضرورة ليمثل حلما لمملكة تتولى المرأة مسؤوليتها وتديرها بصلاحيات مطلقة لا ترضى فيها بشراكة؛ فـ"مي" على الرغم من أنها مستقرة في بيت زوج خالتها وأسرته حيث يعاملونها كابنتهم تماما، إلا أنها لا تعدم نصيحة صريحة من خالتها حينما تلمح لها بالزواج في ذلك الحوار الذي يتضح من خلاله بعض ما يمثله الزواج وبيت الزوجية بالنسبة لـ"المرأة" واعتبارهما ضرورة لا بد منها؛ وذلك حين سألتها "مي" قائلة: "**- هل يتحتم علي أن أتزوج؟ ودهشت الخالة من ردها وقالت ببساطة وهي تبتسم: - الفتيات كلهن يتزوجن، وحلم كل فتاة زوج طيب وبيت تستقر فيه. - ولكني أشعر أني مستقرة في بيتي وأن كل من حولي طيبون. - بيت الفتاة هو بيت زوجها وأولادها، هو الذي يدوم لها، هذا البيت الذي نعيش به سيتفرق كل من به، أنا وعمك سنقضي أيامنا ونرحل، وكل سيذهب إلى حال سبيله، وغير معقول أن تبقي وحدك في الحياة، لا بد أن تختاري لك شريكًا يمنحك الونس والبيت والأولاد**"(1).

---

(١) ابتسامة على شفتيه: ص٥٧، ٥٨.

وفي موقف آخر وبصورة أكثر صراحة تخاطبها ابنة خالتها المتزوجة عن مشاعرها تجاه زواجها وبيت الزوجية وأولادها؛ متعجبة من عزوف "مي" عن الزواج وعدم رغبتها في امتلاك بيت وحياة خاصة بها: "**- إنني لا أطمع في حياة أفضل من هذه. - عجيبة! - لماذا؟! - لا تطمعين في أن يكون لك بيتك؟! إنه شيء آخر يا "مي"، شيء تشعرين فيه بسيادتك. - ولكني لا أشعر أبدا أن هناك ما ينقص من سيادتي في هذا البيت. - سيادتك على من؟! على "عمار"؟ أو أبي؟ أو أمي؟ حتى "خالد" الصغير لا تملكين من أمره شيئًا! - لست أفهم، هل هناك ضرورة لأن نتحكم في أحد؟ - ليس تحكما، ولكنه إحساس بمسؤوليتك المطلقة عنهم، إحساس بأنك ربة بيت ترعين أهله**"[1].

و"مي" في - سلوكها السابق - تعد شخصية استثنائية ذات ظروف خاصة؛ وربما يرجع ذلك لنشأتها ذات الظروف القاسية في مكان محتل غير آمن مما سبب لها عزوفًا عن الزواج، أو ربما يرجع لرغبتها في الارتباط بابن خالتها "عمار" الذي كان موقفه أكثر وضوحا ومنحنا تبريرا لذلك العزوف لديه حينما خاطبته أمه قائلة: "**- كم تمنيتُ أن أرى لك زوجة ترعاك وأولادا يحيطون بك. وشرد ذهن "عمار" برهة.. زوجة وأولاد.. ومزيد من المشردين واللاجئين والضائعين في الأرض؛ لماذا؟! ورفع عينيه إلى وجه أمه الطيب ثم تنهد قائلاً: - اذهبي يا أماه ونامي، لا داعي لهذا الكلام الذي لا فائدة منه... نحن شعب ضائع ممزق مشرد، شعب بلا وطن ولا أرض، إذا كنا لا نجد مكانًا على الأرض فهل سنجد لأولادنا مكانًا؟! ماذا يمكن أن نمنحهم؟ الضياع؟!**"[2]؛ ولذا فلا يمكن اعتبار "مي" ممثلة لنمط شائع في روايات "السباعيّ".

أما بقية الشخصيات فقد سلكت من خلال الشعور الطبيعي - الذي ذكرناه سابقًا - بصورة واضحة وشبه دائمة؛ فـ"سيدة" - على سبيل المثال - تنظر إلى الأمر باعتباره حلما لا يصدق؛ "**غدا ستتزوجين يا "سيدة" كما قالت الست "فاطمة" وتصبحين زوجة وصاحبة بيت، أشياء لا تُصدق يا سيدة**"[3]، وحينما اضطرت إلى الزواج من "علام" والعيش مع أهله كان مصدر الصبر الوحيد الذي تستلهمه - على هذا الوضع غير المرضي بالنسبة لها - هو أن تخاطب نفسها قائلة: "**ستأخذين الكثير فيما بَعد يا "سيدة"، أنت تعرفين هذا؛ ستأخذين أولادا وبيتًا وسلطانًا**"[4]، وقد كان من أمنياتها التي لا تفتأ تكرر بين الحين والآخر رغبتها في الحصول عليها "**بيت صغير؛ حجرة أو حجرتين، فراش، وأريكة، وطبلية أو منضدة، ودولاب كبير لملابسها، ومرآة لزينتها، وحمام لها وحدها، وهي ستصبح فيه الست**"[1].

---

(١) ابتسامة على شفتيه: ص١١١.

(٢) نفسه، ص٧٢- ٧٥.

(٣) نحن لا نزرع الشوك ص٢٣٣.

(٤) نفسه، ص٤٣٩.

(١) نفسه، ص٣٣٤.

وأما "سامية" فرغم ما كان لديها من ميول ضدية تجاه الحب والزواج؛ لما كانت ترى فيه من تحجيم لقدر المرأة وإطفاء لطاقاتها وإقصاء لها عن دورها الذي يمكن أن تؤديه في مجتمعها؛ إلا أنها حينما عاشت قصة حب حقيقية مع "كمال" انقلبت مشاعرها ورغباتها بصورة حادة تجاه الحب والزواج والاستقرار وامتلاك الأولاد؛ وتصف حالها بأنها "**كانت تشعر أن هذا المخلوق العزيز عليها الجالس بجوارها يمكن أن يصبح ملكًا لها في يوم ما، ويمكن أن تصبح ملكًا له، وأن يضمهما بيت واحد ويربطهما أولاد مشتركون، أجل يمكن أن يكون كلاهما مخلوقًا واحدا. هذا شيء جميل ممتع، أمتع كثيرا من الدراسة والدكتوراه ورئاسة الحزب النسائي ورئاسة الوزارة، إن كل هذه تبدو سخافات ومهاترات أو زبدا ذاهبا جفاء، أما هذا الاندماج الذي باتت تتلهف عليه فهو الثابت الباقي، هو الربح الحقيقي الذي يمكن أن تحصل عليه من الحياة... إن المرأة إذا أحبت فهي تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة... كانت تشعر وهي تجلس بجواره أنها لأول مرة قد باتت أنثى، وكانت تتوق إلى الالتصاق به والارتماء بين أحضانه**"[1].

ورغم ما تستنتجه بعض الدراسات من خلال هذا النص والنصوص المشابهة من شيوع النموذج السلبي "للمرأة" في روايات "السباعي" [2]، ومن خلال تلك النصوص وجهت سهام النقد إلى "السباعي" في اعتماده لنموذج من "المرأة" يقدم الحب والزواج على أي شيء آخر؛ على اعتبار أن ذلك نوعا من السلبية والتقاعس وتعبيرا عن الفشل وفقدان الرغبة في تحقيق الذات.. رغم ذلك فإن الدراسة ترى أن الأولى بالنقد في هذا المقام هو الرجل؛ خاصة الرجل المثقف، فالنموذج السائد للرجل في مجتمعاتنا حتى فترة قريبة ماضية هو نموذج لا ينظر للمرأة باعتبارها شخصية اعتبارية ذات وظيفة في المجتمع، ولا يعترف - في الغالب - بحق المرأة في ممارسة حياتها بالطريقة التي تناسبها والتي تفيد مجتمعها، إذا لم يكن في ذلك إضرار بالحقوق المشروعة للزوج والأولاد والأسرة بصفة عامة؛ فـ"**الرجل المثقف في مجتمعنا يدعو إلى المساواة ويطالب المرأة بأن تكون ندا للرجل، لكنه نادرا ما يتزوج هذه المرأة المتساوية معه أو الند له، إنه يقبلها صديقة، رفيقة، زميلة، لكنه يخافها ويبتعد عنها كزوجة**"[3].

ويظهر هذا الرأي الذي ذهبت إليه الدراسة بوضوح في الحوار التالي بين "كمال" الشخصية المثقفة والمدرس بالجامعة وحبيبته "سامية" التي ينوي الزواج منها، وهو أبرز نموذج ممكن وقفت عليه الدراسة للرجل المثقف في روايات "السباعي" وربما هو كذلك في الواقع أيضا؛ حيث يقول لها في أحد اللقاءات بينهما: "**- كان يجب أن تتركي ضفائرك مسترسلة كما هي فإن شعرك جميل جدا. - فتاة في الجامعة بضفائر! دكتورة بضفائر! إنك تنسى مركزي. - لن يكون لك**

---

(١) بين الأطلال: ص٦٣، ٦٤.

(٢) انظر: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص١١٦.

(٣) أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي: مرجع سابق، ص٨٩.

**مركز إلا في البيت. - أتقول حقًا؟! - طبعا. - ألن تتركني أتمم دراستي؟ - لا، لا، سيكون لديك دراسة أهم، سأكون أنا والأولاد موضع دراستك. - والدكتوراه؟ - سأحصل عليها أنا نيابة عنك؛ إن زوجة الدكتور دكتورة بلا شك. - والحزب النسائي؟ - تنازلي عن رئاسته. ورئاسة الوزارة؟! - مرة واحدة! هذه مسألة فيها نظر؛ إذا دعيت لتأليف الوزارة فأنيبيني عنك"**[1].

بل إن رؤية الرجل للمرأة - في كثير من الأحيان - لا تكاد تفارق النظرة الجسدية المادية، ويظهر ذلك بوضوح من خلال الشاهد التفصيلي التالي الذي يعبر عن نوع من التحول في رؤية الرجل للمرأة (ممثلة في "سيدة")؛ ذلك التحول المرتبط بالتطور الحادث في الجسد الذي يدور تفكيره في فلكه؛ "**بالنسبة لبقية الرجال الذين تعودت التعامل معهم أزال التطور الخصومة التقليدية القديمة معها؛ أصبحت ترجع الخضار للخضري فيأخذه ببساطة، وعندما تطلب الزوادة في الفول من عم "منصور" يعطيها بدل الكبشة كبشتين! وبدأت "سيدة" تستغل موهبتها الجديدة التي منحتها لها الأيام دون توقع ولا رغبة في معاملة الرجال، ونحن نمارس سلطاننا عندما نجد من يخضع له؛ فنفوذنا لدى الغير ينبع أولاً من تأثر الغير به، فهو شيء لا وجود له إلا بما ينعكس عليه، وإذا كانت "سيدة" قد اكتشفت أن هذه الكتل الشحمية التي وضعها الزمن على جسدها الأعجف قد أثارت اهتمام الرجال وحولت خصومتهم إلى استرضاء وترحيب فلماذا لا تستغلها؟"**[2].

وبناء على هذا التصور الواضح الذي تعتقده "سيدة" والنابع من ردود فعل "الرجل" اللاهثة من حولها بدأت هي تخطط لنفسها ولحياتها المستقبلية؛ فتقول في حديثها لنفسها: "**لا تجري يا "سيدة" في الشارع كالهبلة، ولا تتركي جسدك الذي أصبح شيئًا هاما في نظر الناس يتبعثر في وثبك الصبياني العبيط؛ فهذه الأشياء الثمينة التي وضعتها الأيام على صدرك وأضافتها إلى ردفيك لا تُترك للهزات الحمقاء، بل يسيطر أصحابها على حركاتها، ولا تتأرجح إلا في هزات منتظمة متئدة، مع خطوات سير أشبه بالرقص. أجل يا "سيدة" يا عبيطة، هكذا تؤرجحين ردفيك مرة ذات اليمين ومرة ذات اليسار وأنت تسيرين وكأنك لا تقصدين، هكذا كانت تفعل "دلال".. ولكن "دلال" كانت ملعب؛ فهل تريد أن تكون هي ملعب كـ"دلال"؟ ماذا يقول الناس عنها؟! ملعون أبوهم! يقولون ما يقولون؛ إنهم يشتمون الملعب ولكن لا يخضعون إلا لها ولا يتأثرون إلا بها؛ طالما لعن الخضري سنسفيل أجدادك يا "سيدة"، لهفك الجزار فلما جعل الدنيا تاف بك عندما كنت برغم أنفك غير ملعب، والآن يهشون لك ويتركون ما في أيديهم أحيانًا من أجلك؛ لأن بك بعض ما يسيل لعابهم؛ لأنك يا "سيدة" مشروع امرأة ملعب! لمجرد أنك بت مشروعا قد مهدت لك السبل الشاقة وفتحت أمامك الطرق المغلقة"**[1].

هذا بالنسبة لموقف الرجل والذي وضحت الدراسة سلبيته؛ أما بالنسبة للمرأة فإن الدراسة لا ترى في رغبتها في الحب والزواج وتقديمها لهما على ما سواهما من الأعمال والرغبات نوعا من الفشل أو السلبية؛ إن الواقع قد أكد - وما زال - أن نجاح المرأة في اختيارها

---

(١) بين الأطلال: ص٧٤، ٧٥.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص١٢١.

(١) نفسه، ص١٢١، ١٢٢.

لزوجها وقدرتها على إدارة بيتها وتربية أولادها يعدان - في حد ذاتهما - نجاحا في دورها الذي تقدمه للمجتمع؛ طالما أنها قد ارتضت هذه الطريقة سبيلاً لأداء دورها والمشاركة في نهضة مجتمعها بأسلوبها الخاص، شريطة ألا يكون هذا الأسلوب مفروضا عليها أو حتى محددا لها في مقابل خضوع واستسلام منها؛ وعليه ترى الدراسة أن النماذج التي قاست عليها بعض الدراسات السابقة لا تنطبق عليها صفة السلبية؛ لأنها قد اختارت هذا الطريق بإرادتها الحرة وعن قناعة دون إجبار؛ وذلك مثل نموذج "سامية" الذي نحن بصدده.

والأكثر دلالة على ما ذهبت إليه الدراسة أننا نرى - على صعيد آخر - بعض نماذج لدى "السباعي" قد تراجعت عن سلوك هذا السبيل بإرادتها أيضا؛ حين رأت أنه لم يعد كافيا بالنسبة لها ولم يحقق الطموحات التي تخيلتها وأرادتها، ويتضح ذلك في نموذجي "نعمت" و"شهيرة" واللذين ستتناولهما الدراسة بعد قليل.

أما "سامية" فهي كما رأينا سابقًا - ورغم ما تنوي تقديمه من تنازلات جعلت هذه الدراسات تتهمها بالسلبية - ترى في نفسها ندا مساويا للرجل؛ وقد صرحت لنا - من خلال تخيلاتها – بتصورها للزواج من خلال الصورة الذهنية لـ"الزوج" في اعتقادها؛ فهي "**تشعر أن هذا المخلوق العزيز عليها الجالس بجوارها يمكن أن يصبح ملكًا لها في يوم ما، ويمكن أن تصبح ملكًا له، وأن يضمهما بيت واحد ويربطهما أولاد مشتركون، أجل يمكن أن يكون كلاهما مخلوقًا واحدا**"(1)؛ وبالتالي فإنها لا تنظر إلى الزواج باعتباره تملكًا - إذا جاز التعبير - من جهة واحدة، وإنما ترى فيه نوعا مما يمكن تسميته بالملكية المشتركة؛ والتي تسعى من خلالها لتحقيق أهداف مشتركة بين كل من المالكين، ينال فيها كل منهما حقوقه ويقوم فيها بواجباته؛ ولذا فإنها حين تذكرها والدتها بطموحاتها السابقة تقول لها في صراحة: "**كل هذه ما عادت تساوي قلامة ظفر، لقد أمرني أن أكف عن الدراسة فلبيت صاغرة! - هكذا وبمثل تلك السرعة رغم أني عندما سألتك الكف عنها رفضت بإباء؟ - لقد هيأ هو دراسات أخرى وواجبات أعظم. - وما هي؟ - دراسة طبائعه وعاداته ورعاية بيته وأولاده**"(1).

وتنضوي تحت النموذج السابق - أيضا - في سلوكها شخصية "عايدة" التي اتسمت بالسلبية في زواجها، ولكنها فرت من الحياة الزوجية التقليدية التي كانت تعيشها مع زوجها "توتو" بك؛ بينما عندما وجدت نفسها في نطاق الحياة المستقرة التي يملؤها الحب ويشيع فيها التقدير المتبادل مع حبيبها "أحمد" - حتى وإن لم يقع ذلك الحب وذلك التقدير تحت سقف الزواج الشرعي

---

(1) بين الأطلال: ص٦٣.

(1) نفسه، ص٧٨.

الصحيح - قالت له في صراحة ووضوح: "**إنني سعيدة كل السعادة، سأكون معك هكذا دائما؛ "ست بيت"، هذا ما أحب أن أكون، لقد شبعت فراغًا ونزهة وحرية وانطلاقًا، أريد أن أكون زوجة وخادمة، لقد مللت السيادة الكاذبة والأرستقراطية الزائفة، كرهت الملاهي والفراغ والدعة والخمول**"[(١)].

أما "نعمت" فهي نموذج للمرأة الثائرة المتحررة والمحافظة على زواجها المحترمة له في ذات الوقت، فهي أولاً امرأة صاحبة عمل حيث تعمل محررة في مجلة، ورغم أنه لم يبد من زوجها ما يلمح لعدم رغبته في عملها إلا أنه من المؤكد – من خلال خصائصها الشخصية - أنها لم تكن لتسمح باعتراضه إن أبدى اعتراضا، بدليل أنها حينما رغبت في الانتقال من العمل بالتحرير واختارت عملاً قاسيا قد لا يناسب الكثير من الرجال فضلاً عن النساء؛ حيث عملت بالجيش وعلى جبهة القتال.. لم يقف استغراب زوجها والمحيطين بها دون رغبتها، كما أنها حافظت ولمدة طويلة على زواجها رغم كثرة الشائعات المرتبطة بعلاقات زوجها النسائية والراجعة إلى طبيعة عمله كرئيس تحرير لمجلة شهيرة، ولكنها حينما قررت الانفصال عنه اتخذت قرارها بشجاعة أيضا رغم حاجتها للمال وافتقارها للسكن.

وعلى نفس النهج سارت "شهيرة" الفتاة الجميلة التي تدفقت عليها عروض الزواج وحاول بعض أفراد عائلتها التدخل في اختيار الزوج المناسب حسب وجهات نظرهم الشخصية، ولكنها "**قالت في حزم صارم. - أنا التي سأتزوج وقد قررت أن أتزوج "مدحت"، وقال الأب منهيا المناقشة القصيرة: - انتهينا على خيرة ا** "[(٢)]، وهي نفسها التي حينما وصلت إلى طريق مسدود في ذلك الزواج امتلكت الجرأة على اتخاذ قرار الانفصال حين رأت في زواجها امتلاكًا واستمتاعا من جهة واحدة فقط هي جهة الزوج، واسترقاقًا وحملاً للمسؤولية من جهة واحدة فقط هي جهة الزوجة؛ حيث "**انتهت إحدى المعارك بأن تركت له البيت وأخذت الأولاد وذهبت إلى بيت أبيها، وحاول الأب مرة بعد مرة أن يصلح ما بينهما حتى أصابه اليأس فقال لها: - إذا لم تحتملي العيش معه فاتركيه؛ لست أول زوجة تُطلق! ولم تفزعها فكرة الطلاق وبدأت تطالب به، واستقرت أخيرا في بيت أبيها وهي مصممة أن تكون الفرقة نهائية**"[(١)].

وقد حمل "السباعي" في رواياته رؤية فلسفية واضحة لـ"الزواج" وما قد يترتب عليه من قضايا؛ منها الإيجابية: كالشراكة والحب والتعاون والالتزام وتحمل المسؤولية، ومنها السلبية: كالتهرب من تحمل المسؤولية والإساءة إلى الزوجة وهضم حقوقها والخيانة الزوجية والطلاق... إلخ، كما قدم انتقادا صريحا في أكثر من موطن للتصورات الناقصة والتقليدية لهذه القضايا، وتناول بعض التبريرات الشائعة لبعضها الآخر؛ سواء كان باب تفنيدها والسخرية منها، أو من باب التقرير تاركًا الحكم عليها لقارئه.

---

(١) إنني راحلة: ص٢٧٠.

(٢) لست وحدك: ص١٠١.

(١) نفسه، ص١٣٦، ١٣٧.

نستمع لـ"السباعي" في إحدى رواياته وهو يقدم توصيفًا فلسفيا دقيقًا للزواج مستقصيا من خلاله طبيعته الجوهرية وشروطه الأساسية والالتزامات المترتبة عليه والقيود التي يفرضها؛ نافيا عنه بعض التصورات الناقصة التي يترتب عليها مشكلات معقدة ظهرت بوضوح في معظم بيوت "السباعي" الزوجية؛ فيقول: **"الزواج شركة، قد يكون من مقوماتها الحب والجنس[1]، ولكن مقوماتها الأهم هي التوافق بين طرفي الشركة، ومدى فهمهما لمسؤوليتهما في الشركة، وفي أنها ليست مجرد حقوق بلا واجبات، أو وسيلة للإشباع العاطفي أو الجنسي، وإنما هي مشارَكة في عملية بناء جادة وخطيرة، تتزايد خطورتها مع الأيام، عملية بناء يجب أن يتحمل كل منهما نصيبه فيها من الجهد والمشقة والمتاعب والمشاكل، ولا يتخلى عن مسؤوليته في الشركة المستمرة النمو والتعقيد لأي إغراء خارجي، إن أخطر ما في الزواج هو فهمه على أنه ترخيص لجنس محرم إلا برخصة الزواج؛ لأن الزواج ليس وسيلة للاستمتاع بالجنس، بل قد يعتبر أبعث على الزهد فيه، وقد يكون هذا هو السبب في معظم مشاكل العلاقات البشرية، إن البشر يخذلون في الزواج عندما يرون أنه لم يحقق ما يتوهمونه فيه من إشباع لعاطفة الحب السابق له أو إرواء دائم لعطش الجنس الدافع إليه، ويجدون أن ما حققه فعلاً هو تحميلهم عبء المسؤولية الحقيقية لإقامة بيت وتكوين أسرة وتنمية صغار تتزايد مطالبهم مع الزمن، وأنه إذا استقرت الشركة واستقام بناؤها يحقق نوعا من الحب الراسخ الذي ينمو بدوام الارتباط وطول العشرة وإحساس كل طرف بفضل الآخر عليه وحاجته له"**[2].

وبناء على هذه النظرة الموضوعية التي تبناها "السباعي" في قضية "الزواج" فإنه ينتقد بعض المظاهر الشكلية الشائعة في هذه القضية، لا من حيث هي مظاهر معتبرة يعترف بها المجتمع ويعتبرها مكملة لعملية "الزواج"، ولكن من حيث الاعتقاد بكفايتها في حد ذاتها واعتبارها هي المقصود الأول من الزواج والاستغناء بها عن غيرها من الشروط الجوهرية الضرورية التي يجب توفرها؛ فيقول على لسان "عايدة" التي اضطرت إلى الزواج بدون رضاها: **"أخيرا انتهت الإجراءات الوهمية التي أجراها الشيخ المعمم الذي لقبوه بـ"المأذون"، ووجدت نفسي في غمضة عين قد صرت زوجة، أية سخرية هذه؟! لقد جلست أنظر إليه وهو منهمك في الكتابة، ثم تمتم كلاما لم أسمعه، وأخذت أردد معه أقوالاً كأني ببغاء وأنا شاردة الذهن أصوب النظر في لفافة عمامته، وأخيرا سمعت ألفاظ التهنئة تتواتر على مسمعي. أهكذا انتهى الأمر؟! أهذه <u>الإجراءات التي تبدو كأنها عقد إيجار أو صفقة شراء</u> يقام لها من الوزن والاعتبار ما لا يقام لكل ما أملك من مشاعر نحو "أحمد"؟! أَتَقَاهم الأرواح وامتزاج الأنفس والقلوب لا يحال الصلات التي أحلها ذلك الشيخ المعمم بكتاباته وقراءاته؟! <u>أَأضحي بهذه التفاهات الشكلية ملكًا لرجل لا تربطني به أية صلة ولا أحس نحوه أقل عاطفة؟! أتزيل هذه الكتابة كل عقبة بيني وبينه</u> ويقف الحب العميق القوي مكتوف الأيدي؟! <u>أتتيح لي تلك الوثيقة المخطوطة أن أفعل ما لو فعلته بدونها - حتى مع "أحمد" - لاعتُبرت فاسقة واستحققت الرجم بالحجارة؟!</u> يا لحمق التقاليد وسخفها! لقد قُضي الأمر وأصبحتُ زوجة بفعل هذا المأذون"**[1].

---

(١) قدم "السباعي" توصيفات فلسفية أيضا لقضيتي "الحب" و"الجنس" في ارتباطهما بقضية "الزواج"، انظـر: لست وحدك، ص٣٤٦، ٣٤٧.

(٢) نفسه، ص٣٤٧.

(١) إني راحلة: ص١٨٩، ١٩٠.

أما "سيدة" فهي في ليلة زواجها قد فكرت في ذات الأمر وأثار لديها نفس علامات التعجب التي أثارها لدى "عايدة"، ولكن من ناحية أخرى هي أقرب إلى طبيعة الحياة التي عاشتها "سيدة"؛ وهي الناحية الجنسية، فقد تعجبت كيف أنه بموجب عقد الزواج الشرعي - في نظر المجتمع - الذي عقد لها: "**كان عليها أن تدخل مع "علام" في حجرة وحدهما، وكان عليها أن تنام وإياه في فراش واحد، وأن تمنحه كل ما يريد بلا تمنع ولا مقاومة. عجيب ما فعلته بنفسك يا "سيدة"! كنت تتأبي** [كذا] **في الطريق عن كلمة غزل وكنت ترددينها بـ"يا سم" و"يا ضربة" و"يا كبة"... إلى آخر ما في جعبتك من ألفاظ رد الغزل، وكانت مسة يد على صدرك أو تحسيسة على ردفك تُعتبر جريمة تودي بمرتكبها إلى البوليس، والآن تدخلين مع هذا الرجل حجرة مغلقة لتمنحيه راضية مستسلمة ما يشتهي منك بغير مقابل! حتى القرش الذي دفعه "عباس" نظير ما أخذ منك منذ سنوات مضت لم يدفعه "علام"، بقرش يا "سيدة" بعت نفسك مرة، وبلا مليم واحد تبيعين نفسك للأبد!**"[1]. ومن الواضح أن "السباعي" في هذا الشاهد لا يبيح بيع الجسد بمقابل باعتباره شيئًا مؤقتًا يمنح المرأة خيارات أوفر وحرية أكبر، كما قد يتبادر إلى الذهن من حديث "سيدة"، ولكن وجه التعجب هنا أن تبيح المظاهر الشكلية التقليدية منح الجسد إلى الأبد لمن لا ترغب المرأة في عشرته[2].

وقد ورد في أكثر من موضع من روايات "السباعي" ما يمثل بعض الآثار السلبية المترتبة على تقديم هذه الشكليات على الضروريات في مسألة "الزواج"؛ والتي عانت منها "المرأة" بالدرجة الأولى؛ فقد كان "**من الطبيعي أن تعيش بسبب ذلك الزواج القسري... سلسلة من المآسي المستمرة، وحين تحاول اختراق الطوق الاجتماعي المضروب حولها تنتصب أمامها جملة من المشكلات المترتبة على هذا الانعتاق**"[1]، وقد تمثل أبرز هذه المشكلات في: الخيانة الزوجية (المتبادلة في كثير من الأحيان)، والطلاق، والهروب من الزواج، بل والانتحار في بعض الحالات.

فمن النماذج التي وردت هاربة من بيت الزوج ومن ضيق أفقه وجموده وماديته والدة "عايدة" التي تركت بيت زوجها الثري ورحلت لتصحب حبيبها في مرضه، أو كما تقول ابنتها "عايدة": "**تيار الهوى قد جرفها فهجرت أبي وتزوجت برجل آخر**"[2]. وهذا ما فعلته أيضا الابنة بعد زواجها - الذي أجبرت عليه - من "توتو" بك الأرستقراطي المرفه الذي يعيش حياته خلوا من القيم والمبادئ؛ فتهرب من زوجها بعد خيانته المريرة لها مع إحدى صديقاتها عائدة إلى بيت أبيها، ولكنها تقابل حبها الأول فتهرب معه لينتهي حبهما نهاية مأساوية بموت حبيبها المفاجئ لتنتحر هي راحلة عن الدنيا تاركة تلك العادات والتقاليد البالية لأهلها.

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ٤٣٩.

(٢) وهذه مسألة مسلم بها في الشريعة الإسلامية التي أكدت على استئذان الفتاة البكر؛ في الحديث الذي روته "عائشة" رضي ا عنها قالت: قال رسول ﷺ: "البِكْر تُستأذن، قلت: إن البِكْر تستحيي، قال: إذنها صماتُها". الجامع الصحيح المختصر، مرجع سابق، (٦/ ٢٥٥٦)، حديث رقم (٦٥٧٠).

(١) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص٨٣.

(٢) إني راحلة: ص١٦.

أما الطلاق فيعد من أبرز الآثار السلبية التي تترتب على التقليدية في الزواج، ويعد الطلاق - في الغالب - قرارا فرديا سلطويا يتخذ من قبل الرجل ويتم بمقابله الاستغناء عن المرأة[1]؛ فـ"**في كل الأنظمة الاجتماعية... منذ بدء الحضارة حتى بدء نشوء البورجوازية وتأثيرها على المجتمع؛ لم يكن الطلاق موجودا إلا من طرف واحد هو الرجل؛ فالمجتمع الطبقي الرجالي لم يكن ليسمح للقيمة الاستعمالية (المرأة)... في أن تتخلى عن مالكها... ولم يكن احترام المرأة الزائد من قبل المجتمع الإقطاعي في مرحلته الأخيرة أكثر من احترام البورجوازي لتحفة أو لقطعة أثاث فاخرة في منزله**"[2].

كما أن الطلاق - وإن كان مشروعا بل ضروريا في بعض الحالات - فإنه لا يؤدي إلى حل مشكلة المرأة؛ فغالبا ما يتملص الرجل الراغب في الطلاق من واجباته تجاه المرأة والأبناء، بل قد يصل الأمر - في بعض الأحيان - إلى حد مساومتها على حريتها مقابل المال كما في حالة "عباس" مع "سيدة"، أو التخلي عن الولد كما في حالتها وحالة والدة "كمال" أيضا؛ وعليه يمكن القول: إن الطلاق "**ليس الوثيقة المثلى التي تنال بها المرأة المضطهدة حريتها، وتستعيد كامل حقوقها وكرامتها المهدورة، وتثبت وجودها وهويتها، فالطلاق يجر الكثير من الويلات على المرأة، ولا سيما إذا كانت لا تحسن عملاً... ولذا يكون طلاقها أشد وطأة عليها؛ إذ لا تجد بيتاً يؤويها ولا دخل** [كذا] **يحميها ويقيها الحاجة... إضافة إلى مشكلة الأولاد - إذا وجدوا - وتشتتهم ما بين الأبوين المنفصلين**"[1].

وبالإضافة للآثار السلبية للطلاق الواقعة على المرأة فإن هناك - كما ذكر الشاهد السابق - آثارا أشد وأنكى، وهي تلك الآثار التي تقع على الأولاد الناتجين عن هذا الزواج؛ فمن المسلم به أن "**الوظيفة الأساسية للأسرة هي توفير الأمن والطمأنينة للطفل ورعايته في جو من الحنان والمحبة؛ إذ يعتبر ذلك من الشروط الأساسية التي يحتاج إليها الطفل كي يتمتع بشخصية متوازنة قادرة على الإنتاج والعطاء، فمن حق الطفل أن يكبر في جو مفعم بالمحبة وفي أسرة يحكم علاقاتها التفاهم والثقة**"[2]، وهو ما لا يتوفر في حالات الطلاق والانفصال بين الزوجين التي غالبا ما يسبقها صراعات وخلافات شديدة، ويتلوها فراق يتشتت فيه الأبناء ماديا وعاطفيا بين الأب والأم.

---

(١) من الثابت أن الإسلام في نظامه الاجتماعي قد منح المرأة حق "الخلع" في حالة بغض الزوج وعدم الرغبة في عشرته؛ كما في حديث ابن عباس رضي ا عنهما قال: "جاءت "حبيبة بنت سهل" إلى النبي ﷺ فقالت له: يا رسول ا ، ما أنقم على "ثابت" في دين ولا خُلق، إلا أنني أخاف الكفر، فقال رسول الله ﷺ: فتردين عليه حديقته؟ فقالت: نعم، فردت عليه وأمره ففارقها". ولكن الحديث هنا عن الطلاق الذي هو الغالب الأعم في هذا النطاق، والذي يحدث بإرادة الزوج وحده بينما المرأة راغبة في إكمال حياتها معه. الجامع الصحيح المختصر، مرجع سابق، (٥/ ٢٠٢٢)، حديث رقم (٤٩٧٣).

(٢) أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي: مرجع سابق، ص١٤٩.

(١) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص٥١.

(٢) فايز قنطار: الأمومة.. نمو العلاقة بين الطفل والأم، سلسلة عالم المعرفة (١٦٦)، الكويت، ١٩٩٢، ص١٤٠.

ومن أبرز النماذج التي وردت لدى "السباعي" في مسألة الطلاق شخصية "سيدة" التي تعرضت للطلاق مرتين، مما يدفع الدراسة لعدم إعفائها من التسبب بجزء من الحالة التي عاشتها - ومعها ولدها - بسبب هذين الطلاقين؛ نتيجة لسذاجتها الواضحة وعاطفيتها في اتخاذها لقراراتها، وإن كانت الدراسة تعود - فترجع ذلك في الجزء الأكبر منه - لنشأتها القاسية وافتقادها بدورها للأب والأم وما يقومان به من دور ويمثلانه من أهمية في مسألة التربية وتنمية القدرة على مواجهة الحياة.

ففي المرة الأولى أخذ زوجها "علام" مصاغها الذي وعدها بأن يشتري لها به منزلاً خاصا حتى تتيسر أموره ويرد إليها حقها، ولكنه ذهب فتزوج به امرأة أخرى واشترى لها به بيتًا، وحين علمت "سيدة" بذلك لم تسع لأخذ حقها أو حتى للمطالبة به، بل طلبت منه الطلاق وخرجت بالثياب التي عليها؛ لتعيش بسبب ذلك إحدى مآسيها العديدة والتي تمثلت في اتجاهها للانحراف وامتهان الدعارة.

أما المرة الثانية فقد كانت أشد قسوة عليها وأكثر غباء منها، ويرجع ذلك في الأساس إلى وجود الطفل الذي لم يكن موجودا في المرة الأولى؛ هذا الطفل الذي اتخذه زوجها "عباس" ذريعة لابتزازها لما يعرفه من حبها الشديد له كأم، دون أن يراعي الأثر النفسي لذلك على الطفل؛ ففي مرة يطلب إذنًا بالرؤية عن طريق القسم فيعرض طفله لتلك التجربة القاسية ضغطًا على زوجته من أجل إمداده بالمال، وفي مرة أخرى يطلب حضانة الطفل ليشعرها بألم البعد عنه، ولتنتهي هذه التجربة نهاية أليمة بموت الابن الصغير في حادث سير هاربا من سجن أبيه القاسي عائدا إلى بيت أمه كما ستعرضه الدراسة بعد قليل.

يتحدث "السباعي" بإسهاب عن المرة الأولى التي حصل فيها "عباس" على حكم المحكمة برؤية الطفل التي لم يمنع منها أصلاً قائلاً: **"فوجئتْ "سيدة" ذات يوم بشرطي يطرق بابها ثم يسلمها ورقة بأن تذهب إلى قسم قصر النيل... وبعد برهة كانت تعبر باب القسم... ودخلت "سيدة" إلى عسكري يجلس أمام مكتب وسألته: - حضرتك عايزني يا شاويش؟ - من أنت؟ - أنا "سيدة جابر". وقلب الأومباشي أوراقًا أمامه ثم قال: - مطلوب منك أن تحضري ابنك "جابر" إلى قسم.. وضربت "سيدة" على صدرها متسائلة: - "جابر" يحضر إلى قسم؟! لماذا؟! ماذا فعل؟! - يحضر وخلاص. - دا "جابر" ولد عمره ما حصلشي ست سنين. - مفهوم. - لماذا إذن يحضر إلى قسم؟! - يحضر لكي يراه أبوه؛ عنده حكم بالرؤية. - حكم بالرؤية؟! - ألست مطلقة؟ - أجل. - أخذ أبوه حكما عليك لأنك تمنعينه عن رؤية ابنه بأن يراه مرة كل أسبوع في القسم، وعليه أن يحضر كل يوم اثنين الساعة (١٢) هنا لكي يراه أبوه. وشهقت "سيدة" وعادت تضرب على صدرها: - "جابر" يحضر إلى قسم لكي يراه أبوه؟! - أجل. - يا ناس يا هوه، هو ده كلام؟! يدخل الولد قسم البوليس لكي يراه أبوه! وانهمك الأومباشي في كتابة شيء على ورقة أمامه ثم قال في عجلة: - امضي بالعلم، أجل هنا، والساعة ١٢ غدا يكون الولد هنا؛ فاهمة؟ وانصرفت "سيدة" وهي تضرب كفًا بكف"[1].**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٣١- ٧٣٣.

ثم يعرض بعد ذلك صورة لما كان يتم خلال تلك الزيارات موضحا الأثر النفسي السلبي على الطفل قائلاً: "تعودت "سيدة" أن تذهب بـ"جابر" ظهر كل اثنين إلى قسم قصر النيل ليراه أبوه، وكانت عملية عجيبة تلك التي تتم في القسم، تذهب "سيدة" بـ"جابر" إلى حجرة الضابط النوبتجي، ويتلفت الصبي حوله كل مرة في خوف وهو يرى مرة شرطيا يدفع أمامه رجلاً تسيل الدماء من رأسه، ومرة أخرى رجلين ممزقي الثياب يتبادلان أقذع الشتائم، وثالثة امرأة تولول صارخة وهي تمسك بخناق رجل، ويتشبث الصبي بذراع أمه وهو يتخيل كل لحظة أن شخصا سيضربه أو يخطفه، ويجلس بجوار أمه على دكة خشبية في انتظار وصول الأب، ويأتي "عباس" وقد بدت علامات القرف على وجهه... ويقبل "عباس" على "جابر": - مبسوط؟ ويرفع الصبي عينيه إليه في جزع ثم يزداد التصاقًا بأمه، وينظر "عباس" إلى الأم ويهز رأسه في سخرية قائلاً: - وأنت إزيك يا ست الحسن؟ إن شاء الله تكوني مبسوطة! ثم يخفض صوته قليلاً وهو يقول: - ألم تملي لقاء القسم؟ ولا ترد عليه "سيدة" بل تشيح بوجهها في الاتجاه الآخر، ويعود هو إلى الحديث مع "جابر" قائلاً: - أخبارك إيه يا وله؟ أما زلت تذهب إلى المدرسة؟ إن شاء الله تفلح كأبيك! ثم يوجه القول بصوت خفيض إلى "سيدة": - يا ولية اعقلي وحطي عقلك في رأسك، ألم يكن أفضل تتلمي في البيت وآتى لأشرب عندك فنجان قهوة وأرى الولد وآخذ ما فيه القسمة؟! أليس لي عليك حق الضيافة؟! ولا تجيب "سيدة"، ويستمر "عباس" ينقل حواره بينها وبين "جابر" حتى يبدو عليه اليأس ويقول متبرما: - ياللا، يكفي هذا اليوم، إن شاء الله نشوفك يوم الاثنين القادم، إياك أن تتأخري!... وفي بعض الأحيان كان "عباس" لا يحضر؛ تروح عليه نومة أو يكسل، وبعد أن يطول الانتظار بـ"سيدة" تنهض إلى الشاويش الجالس على المكتب قائلة: - أقوم بقى يا شاويش؟ - لم؟ - انتظرت طويلاً والرجل لم يأت. - وراه شغل. - ولكني منتظرة منذ ساعة. - وفيها إيه؟! وراك إيه؟! وتجلس "سيدة"، وبعد أن يمارس فيها الشاويش حقه في الأمر والنهي يأذن لها بالانصراف. وطال اللقاء الأسبوعي في القسم حتى بدأ "عباس" نفسه يمل! وذات مرة بعد أن تغيب بضعة أسابيع حضر وقد بدا على ملامحه التجهم، ونظر إلى "سيدة" والصبي في غيظ قائلاً: - برضك يا "سيدة" مش حاتعقلي؟! وردت عليه "سيدة" في حقد: - اعقل انت يا "عباس" وحل عنا بقى، سيبنا في حالنا يمكن ربنا يرضى عنك! - أنا أحل عنك يا "سيدة"؟! معلهش! بكره أوريك نجوم الظهر، بكره أستحق الولد، إن شاء الله عينك مش حاتقع عليه ولا بالبوليس، اصبري! حتى لا تستخسري في الفلوس يا "سيدة" يا بت "جابر". وانصرف الرجل دون أن يلقي على الصبي نظرة واحدة!"[(١)].

ويتناول "السباعي" بالتفصيل كذلك حصول "عباس" على حق حضانة الطفل، مستعرضا قلق الأم (سيدة هنا) البالغ عند شعورها بإمكانية فقدها لولدها من خلال التساؤلات اللهفى المتتابعة في حديث "سيدة" إلى نفسها؛ "عندما عادت "سيدة" لم تنم ليلتها؛ هل ممكن أن يأخذ "جابر" الصبي؟ كيف؟ بالقوة؟ لا يستطيع، لا يمكن أن يقتحم بيتها؛ لأنه ليس له عليها حق، ولا يمكن أن يخطفه من المدرسة؛ لأنها قد أوصت عم "عثمان" البواب، وهي حريصة على ألا تتركه وحده أبدا في الشارع، ولكنه سيقول غدا: إنه سيستحق الولد[(٢)]، إنها تعرف أنه بعد سنوات سبع يصبح الولد من حق أبيه، ولكن هل يمكن أن تحكم له المحكمة بالصبي؟ هل هو أهل لتربيته وهو يقضي وقته بين بار "مانولي" وبيت "وجدان" وغيره من بيوت القمار والدعارة؟! ولكنه هو أيضا سيقول: إنها غير أهل لتربيته وإنه إذا كان هو يتنقل بين بيوت الدعارة فقد كانت هي تقضي وقتها كله فيها! هل يمكن أن ينبش ماضيها أمام

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٣٤- ٧٣٦.

(٢) لعل الأولى: يقول إنه غدا سيستحق الولد.

المحكمة ليدفع بأنها غير أهل لتربية الطفل إذا أثارت هي عدم أهليته. مصيبة يا "سيدة"! هذا الرجل لا يستبعد عليه شيء. ولقد وقعت المصيبة فعلاً؛ حلت السن التي يستحق فيها "عباس" ابنه "جابر"... كف "عباس" عن الذهاب إلى زيارات القسم واختفى مدة لا ترى له وجها، حتى وصلها ذات يوم إعلان على يد محضر للذهاب إلى المحكمة... وخلال القضية حاولت "سيدة" أن تتراضى مع "عباس" وأن تعطيه ما يريد من المال لكي يترك لها الولد، وأبلغه محاميها وقال: إنه مستعد للتوسط، وفي ذلك اليوم زارها في البيت؛ طرق الباب ففتحت له، ودخل "عباس" مصعرا خديه وهو يطوح المنشة في يده، ثم نظر إلى "سيدة" وقال في سخرية متسائلاً: - أجلس يا "سيدة"؟! وحاولت "سيدة" أن تنام كل مشاعر الحنق والضيق والاحتقار في باطنها، وقالت له في هدوء: - تفضل يا "عباس". وجلس "عباس" واضعا ساقًا على ساق وهو يهز ساقه: - سمعت أنك تريدين التفاهم. - أجل. كنت ترفضين أن أزور الولد في بيتك، ولكني سأكون أكرم منك وأسمح لك بزيارته في بيتي؛ أتعرفين "زقاق البرعي"؟ وزفرت "سيدة" زفرة حارة ثم قالت في سكينة: - ماذا يفعل الولد في بيتك يا "عباس"؟ إنك لا تستقر فيه لحظة؛ من يطعمه؟ ومن يرعى أمره؟ - نحضر له مربية يا "سيدة". - من أين؟! - ادفعي ما دمت تخشين عليه إلى هذا الحد. - أدفع أجر مربية يا "عباس"؟! أنا حمل هذا؟! - إذن اتركيه يربي نفسه في "زقاق البرعي" كما فعل أبوه. - حرام عليك يا "عباس"! أنت تعرف أنني لا أستطيع العيش من غيره. وهز "عباس" رأسه وأطلق ضحكة ساخرة من أنفه وقال: - يبقى حلي كيسك وادفعي! وتنهدت "سيدة" ثم قالت في صوتها الذليل: - ماذا تريد يا "عباس"؟ - قدري؛ ماذا يساوي "جابر"؟ - قل يا "عباس": ماذا تريد؟ ولا تعذبني. وصمت "عباس" برهة ثم أطلق طلبه كما يطلق الرصاصة قائلاً في حزم واقتضاب: - خمسمائة جنيه. وذُهلت "سيدة"! إن كل ما تبقى لديها من مصاغ لا يساوي نصف هذا المبلغ، وتنهدت في يأس وردت على "عباس" قائلة: - قل شيئًا معقولاً يا "عباس". وفي عناد رد "عباس": - ولا مليم ناقص، هذه المرة لن تخدعيني كما فعلت في الطلاق؛ خمسمائة جنية سآخذها على داير مليم إذا كنت حريصة على استبقاء الولد معك. - أقسم لك أني لا أملكها. - كذابة! أنا أعرف أنك تملكين أضعافها، وسأعرف كيف آخذها منك يا "سيدة"! وفشلت محاولة التفاهم، وبعد أيام حكمت المحكمة بضم "جابر" إلى عباس"[1].

ثم عرض "السباعي" بعد ذلك عملية نقل الحضانة وما بها من عنف وصرامة؛ "حضر شرطي ليتسلم الصبي ليذهب به إلى بيت أبيه... وضمت "سيدة" ابنها إليها بشدة وهي تقول في إصرار: - لن تأخذوا الولد! - هذا حكم المحكمة. - هذا إجرام، أبوه لا يعنيه أمر الولد. ولم تستطع "سيدة" أن تحتفظ بـ"جابر"؛ توسلت وبكت صرخت وتشنجت، شتمت "عباس" والمحكمة والبوليس، كفرت با وبكل شيء! ولم يجدها كل ما فعلت، فقد أصر الشرطي على أخذ الصبي، ولم تتصور "سيدة" أبدا أن "جابر" يمكن أن يأخذه الشرطي ليضعه في العربة البوكس كما فعل معها ويذهب به إلي أبيه، نظرت إلى الشرطي متوسلة: - إذن أذهب معه، أنا في عرضك! وأردفت تتوسل والدموع تنهمر من عينيها: - أنا لم أفترق عنه أبدا منذ أن هبط إلى هذه الدنيا، ا لا يحرمك من ضناك! ورق قلب الشرطي وقال لها: - تستطيعين أن تأتي معنا في البوكس. واندفعت "سيدة" إلى الداخل وهي تقول: - دقيقة واحدة حتى آخذ له ما يلزمه من غيارات. وبسرعة جمعت "سيدة" بعض ملابس الصبي ثم هبطت مع الشرطي إلى العربة البوكس والجيران يشيعونها بنظرات الأسى وتعليقات السخط: - غير معقول أن يأخذ الولد منها بعد تربية سبع سنوات. - صرفت عليه دم قلبها حتى جعلت منه صبيا مفرحا. - عدمت عافيتها في العيادة لكي توفر له كل حاجاته. - حرمت نفسها لتهيئ له حياة كريمة. - ظلم! وا ظلم! وانتهت تعليقات الجيران... وتحرك البوكس متخذًا طريقه إلى "السد البراني" يحمل

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٣٦- ٧٣٩.

**إلى "عباس" ابنه "جابر" الذي قضت المحكمة بضمه إليه، وفي أعقابه أمه تعض عليه بنواجذها كما يعض الحيوان على صغاره عندما يتهددها خطر! واستمرت "سيدة" تضم "جابر" إليها وهو يتساءل في فزع: - هل سنذهب إلى أبي ثانية؟ وتهز أمه رأسها باكية، ويعود إلى التساؤل: - هل سيضربك ويحطم النوافذ؟ وهزت "سيدة" رأسها وصوتها يختنق بالبكاء وقالت: - لا يا حبيبي، لا تخف. ومرة أخرى تساءل الصبي: - لماذا كان العسكري يريد أن يأخذني وحدي؟ ولم تعرف "سيدة" بماذا تجيب، وردت وهي مغرقة في بكائها: - لا أعرف يا "جابر". - أنا خائف. - لا تخف يا حبيبي. وتوقفت العربة أمام الزقاق وهبط العسكري ووراءه "جابر" و"سيدة"، ومد العسكري يده محاولاً أن يمسك بـ"جابر"، ولكن "جابر" توقف ملتصقًا بأمه، وصاح العسكري: - ياللا يا ابني ا  يهديك، إحنا مش فاضين لك! وقالت "سيدة" وهي تسعل محاولة التخلص من حشرجة البكاء: - سآتي معكم يا شاويش. - أنت وكيفك، ياللا يا ابني. وسارت "سيدة" وبيدها "جابر" ووراءها العسكري حتى وصلت إلى باب البيت، وكان "عبده" يقف أمام باب المطبعة فأقبل يتساءل في دهشة: - أهلاً ست "سيدة"، ما الحكاية؟ وتساءل العسكري: - أين "عباس أفندي البرعي"؟ وأشار "عبده" بيده إلى أعلى قائلاً: - فوق. وردت "سيدة" مجيبة على استفسار "عبده" وهي تزدرد ريقها: - "عباس" أخذ حكم بضم "جابر". وهتف "عبده" في دهشة: - وهو دا معقول؟! الراجل اتجنن! أين سيضعه؟! إنه لا يستقر في البيت سوى سواد الليل. وصفق العسكري بكفيه صائحا: - "عباس أفندي البرعي"؟ وأطل "عباس" من النافذة وقد غطى رأسه بطاقية صوف حتى أذنيه، ولم يكد يرى "سيدة" حتى صاح: - الحرمة دي جاية ليه يا شاويش؟! - أرادت أن تجيء مع الصبي. - الحكم بضم الصبي وحده يا شاويش، الحرمة لا تلزمنا! ونظر العسكري إلى "سيدة" في غيظ ثم قال: - قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد! الحكم صادر بضم الصبي يا حرمة، اتفضلي أنت. وصاح "عباس" بالعسكري: - سأنزل حالاً لآخذ الصبي. وكانت "سيدة" ما زالت تمسك بيد "جابر" فجذبه الشاويش من يده بعنف قائلاً: - خلصينا بقى! دي مصيبة إيه دي! إحنا فاضيين لك! وحاولت "سيدة" أن تتشبث بالطفل وهمت بالانقضاض على العسكري، ولكن "عبده" جذبها من يدها قائلاً:- لا يا ست "سيدة"، اهدي، تعالي. وردت "سيدة" صارخة وهي تمسك بـ"جابر": - لن أترك ابني. وجذبه العسكري مرة أخرى جذبة أعنف، ودفعها من كتفها حتى تخلص منها الصبي!... وكان "عباس" قد هبط... وجذب "جابر" من يديه وهو يحاول التخلص من يد الشرطي محاولاً الاندفاع إلى أمه، وقال له ناهرا: ادخل يا واد بلاش مياصة! واستمر الولد في المقاومة صارخًا، وصاح به الشرطي: - لماذا لا تريد أن تذهب إلى أبيك؟! ورد "عباس" في غضب: - أصله تربية مرة! وحمل الصبي وهو يرفس بساقيه ويضرب بيديه و"عباس" يصيح به: - اعقل يا واد أحسن لك! لاحسن أنا ما فياش خُلق لك!"**[1].

وفي لمحة خاطفة في ثنايا هذه التفاصيل المؤلمة يقدم "السباعي" على لسان عم "عبده" العامل في المطبعة توصيفًا لحالة السذاجة والضعف التي تعاملت بها "سيدة" مع مشكلاتها قائلاً: **"- كل ما يريد هو إغاظتك، ولكني أؤكد لك أنه إذا احتمله يوم فلن يحتمله الآخر... وأؤكد لك لو تركته يومين لعاد يرجوك أن تأخذيه! إنه يتجبر لأنه يلمس ضعفك ويعرف تعلقك بالصبي، لو أنك أتيت إليه وقلت له: خذ "جابر" لأنه لم يعد له بقاء معي ولأني لا أملك أن أربيه ليهرب منك، ولكنك عبيطة يا ست "سيدة"، طول عمرك حسنة النية، ا  يرحم والدك ويحسن إليه"**[2]؛ في تلميح واضح منه - وهو صديق والدها القديم - إلى تطبعها بطبيعة والدها الضعيفة الخائرة في التعامل مع مشكلاته.

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٣٩- ٧٤٤.

(٢) نفسه، ص٧٤٤، ٧٤٥.

وفي لمحة أخرى يعرض "السباعي" - من خلال حديث "سيدة" إلى نفسها ورؤيتها الخاصة لمنزل "أم عباس" - خصوصية الألم الذي سببه لها أخذ زوجها للطفل؛ حيث تقول: "**عجيبة هذه الدنيا يا "سيدة"! كم من مرة دخلت هذا البيت وخرجت منه! كم من آلام أصابتك فيه! ضربتك "أم عباس" وأذلتك، وقاسيت فيه آلام الحاجة والحرمان ومرارة الذل والاستبعاد، ولكنك ما ذقت أبدا أمر من هذا الألم وأنت تغادرينه وقد اقتطعوا منك أعز ما عندك، ليس مجرد جزء منك ولكنه شيء أعز من كل ما عندك... وهبطت "سيدة" الدرَج وبكاء "جابر" يعلو في مسامعها على كل ما عداه، وسارت في الطريق وطبقة من الدمع قد تجمدت في مآقيها لا تكاد تبصر من خلالها سوى صورة الصغير التي خلفته وراءها**"[(١)].

وفي النهاية يختم "السباعي" هذه المأساة بمأساة أشد وآلم؛ حيث يهرب الطفل الصغير من سطوة والده وقسوته عائدا إلى بيت الأم دون علم أحد، لتصدمه إحدى السيارات العابرة ويلقى نحبه بطريقة مؤثرة تشهد على ما قد يسببه الطلاق من مآسٍ بالنسبة لأولئك الأولاد الناتجين عن مثل هذه الزيجات الفاشلة: "**أطلقت بصرها من خلال الشرفة إلى الطريق ترقب العربات تمرق والمارة يتسكعون، وفجأة ندت عنها صرخة وهتفت: - "جابر"! لقد أبصرت الصبي على الرصيف المقابل... واندفعت "سيدة" إلى سور الشرفة وصاحت بالصبي حتى يظل في مكانه حتى تهبط لتأخذه، هتفت به بكل ما تملك من قدرة على الصياح: - "جابر"! وتطلع إليها الصبي، وقبل أن تحذره أمه من عبور الطريق صاح ينادي أمه في فرحة ثم اندفع يعبره، وعدى منتصف الطريق واندفع يعدو إلى الرصيف الآخر عندما أقبلت إحدى عربات الأجرة تعدو مسرعة، وفوجئ سائقها بالصبي يمرق أمامه فجأة، وسمع الناس صوت فرملة تعوي، وامتزجت صرخة الصبي بصرخة أمه الواقفة في الشرفة توشك أن تهوي بجسدها من فوق السور، وازدحم الناس واختلطت الأصوات فلم يعد أحد يعرف من وأين وماذا حدث؟ ووضعت "سيدة" كفها على وجهها وأخذت تعوي عواء الكلب عندما تهوي عليه بضربة قاسية... ولم يعرف "جودة" كيف يشق طريقه بين الكتل المتراصة ليرى ماذا حدث للصبي، وظل برهة يحاول أن ينفذ بين الزحام حتى سمع رجلاً يصيح وهو يضرب كفًا بكف. - يا جماعة الواد بيفرفر؛ حد يلحقه بالإسعاف. وقبل أن يصل إليه كان صوت جرس عربة الإسعاف يرن في الطريق، وتفرق الناس مفسحين الطريق لرجال الإسعاف، ووصل "جودة" إلى الصبي ملقى بين يدي أحد المارة والدماء تنزف من فمه... وأقبل رجل الإسعاف وأمسك بالصبي بين ذراعيه ثم قال بصوت أجوف خلا من الشعور: لا فائدة! ليس لنا معه تصرف. وصاح به أحد المتزاحمين في غيظ: - لماذا؟ ورد عليه رجل الإسعاف في صوت خشن: - الولد مات يا سيدنا**"[(١)].

ومن أهم القضايا المتعلقة بـ"المرأة" في "بيت الزوج" مسألة العلاقة بين (المرأة/ الزوجة) و(المرأة/ الحماة)؛ فقد جاءت (المرأة/ الحماة) في روايات "السباعي" بصورتها التقليدية الأقرب - في الغالب - إلى الواقعية، والتي تحمل عدائية واضحة تجاه (المرأة/ زوجة الابن)، قد تنتقل - في الحالات الحادة - من مجرد الضيق بالزوجة ومعاملتها بصورة سيئة إلى محاولات دائبة للإيقاع بينها وبين الابن والسعي في تطليقهما، ويورد "السباعي" في الشاهد التالي صورة من

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٤٧.

(١) نفسه، ص٧٤٩- ٧٥٢.

المعاملة التقليدية الشائعة بين زوجة الابن - "شهيرة" في هذه الحالة - والحماة أثناء زيارتها لبيت ابنها، والتي تبدأ بـ "**كلام مسموم منذ أن تدخل قائلة: - البيت ما له يضرب يقلب؟! ثم ترفع الولد في يدها قائلة: - عيني عليك! مخطوف ودبلان. وترفض "شهيرة" الرد عليها حتى تتجنب الخطأ، ولكنها لا تلبث حتى تسألها: - لماذا لا تكلمينني؟! مخصماني؟! - أبدا يا تنت؛ تعبانة. - دائما تعبانة؟! وتقصر "شهيرة" الشر وتذهب إلى المطبخ وتعد كل ما طلب "مدحت"، وعند الغداء لا تسمع كلمة حمد!**"[1].

ومن أبرز القضايا المندرجة في هذا الإطار افتقار الزوج - وبالتبعية الزوجة - للمنزل الخاص، واضطرارها للوجود مع أم الزوج (الحماة) في بيت واحد، وهو ما كان أمرا شائعا في فترات زمنية سابقة؛ بحيث "**لم تكن الزوجة الشابة "الكنة" تكسب في العادة سلطة معتبرة، بل غالبا ما كانت تنتقل من سلطة أبيها وأمها إلى تحت سلطة زوجها وأبي زوجها وأمه**"[2]، وذلك قبل أن يحدث التطور الرأسمالي الذي شهده المجتمع العربي والذي تمثلت أهم ثمراته في استقلال الأبناء عن آبائهم اقتصاديا؛ ذلك الاستقلال الذي تبعه استقلال في الحياة بصفة عامة كان من أهم مظاهره الاستقلال في السكن، مما منح "المرأة الزوجة" فرصة الاستقلال ببيت خاص تملك فيه سلطة اتخاذ كثير من القرارات المتعلقة بأسرتها[1].

وقد ظهرت تلك السلطة الواضحة للحماة في شخصية "أم منصور" التي تعد هي السبب الأول لطلاق "سيدة" من ابنها "علام"! فقد كان لها سلطة واضحة في أشياء كثيرة قد تبلغ في بساطتها حد المسلمات؛ ففي الفرح - على سبيل المثال - "**رفضت أم "منصور" أن تكلف الفرح شيئًا؛ إذ كانت في نفسها غير راضية عن الزيجة؛ لأنها كانت تكره شريكًا جديدا في أبنائها! إنها تكاد تحتمل زوجة "منصور" رغم طيبتها وسلبيتها، فما بالها بـ"سيدة" التي تبدو عينها تندب فيها رصاصة! ولقد كانت تأمل لـ"علام" في زوجة أفضل، زوجة مليئة عندها طين يمكن أن ينعش حالهم ويفك ضيقهم؛ فـ"علام" رجل ملو ثيابه تتمناه أي امرأة، ولم يكن يداخلها إحساس بأن "سيدة" ستعمر، كانت تشعر بأنها زيجة نزوة أو هكذا كانت تتمنى، ومن أجل هذا كرهت أن تكلف الفرح**"[2].

وقد استشعرت "سيدة" هذه السلطة الخارجية التي تحد من سلطتها منذ البداية؛ مما جعلها متشائمة بخصوص أحلامها التي كانت تتطلع إليها سابقًا؛ حينما تحدث نفسها مصبرة إياها على هذا الوضع الجديد قائلة: "**ستأخذين الكثير فيما بعد يا "سيدة"، أنت تعرفين هذا؛ ستأخذين أولادا وبيتًا وسلطانًا، أين؟ هنا؟! في هذا البيت؟! بيت "أم منصور" و"منصور" و"تفيدة" و"نعيمة" الذي تشعر فيه بالغربة؟!**"[3].

---

(١) لست وحدك: ص١١٥.

(٢) أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي: مرجع سابق، ص١١٤.

(١) انظر: المرجع السابق، ص١١٤، ١١٥، بتصرف.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٣١، ٤٣٢.

(٣) نفسه، ٤٣٩.

وقد بدأت "أم منصور" ممارسة سلطتها على "سيدة" منذ اليوم الأول لوجودها في بيتها، ويظهر من خلال الحوار التالي حدود تلك السلطة الواسعة والقابلة للتمدد وكذلك التعنت الواضح في استخدامها؛ "**استيقظت فلم تجد بجوارها "علام" ووجدت الضوء يملأ الحجرة! وسمعت صوت "أم منصور" تصيح بلهجة حادة: - هي بسلامتها ناوية تنام للضهر؟! قومي صحيها يا نعيمة. ونهضت "سيدة" من فراشها قبل أن توقظها "نعيمة"، ولم تعرف ماذا تفعل ولكنها أحست أن عليها أن ترتب الغرفة وتنظفها، وأقبلت عليها "نعيمة" قائلة: - صباح الخير. - خير عليك. وخطت سيدة نحو الباب وهي تتساءل: - أين "علام"؟ - خرج. وقبل أن تواصل "سيدة" حديثها مع "نعيمة" سمعت صوت الأم يصيح في حدة: - يلا منك لها! ليس هذا وقت رغي. وخرجت "سيدة" إلى الفسحة وكانت "أم منصور" تجلس وبين ساقيها رحاية تديرها وتضع فيها فولاً لتدشه، ولم تكد ترى "سيدة" حتى صاحت بها: - صح النوم يا شابة. - أسعد صباحك يا خالة "أم منصور". - قوتي يا ختي اغسلي فمين الغسيل المكومين في الحمام، وبعد أن تنشري الغسيل اسقي الفراخ وخرطي قشر البطيخ للوز. وتذكرت "أم عباس"؛ هذه المرأة تذكرها كثيرا بـ"أم عباس" رغم ضآلة جسدها وسرسعة صوتها! ولم تعرف أي غسيل هذا الذي تكوم في الحمام؟! إنها لم تخلع بعد هدمة واحدة، ولا تظن أن "علام" قد فعل، وهي مسؤولة عن غسيلها وغسيل "علام"، هذا أقصى ما يمكن أن تفعله؛ تساءلت ببساطة: - غسيل مين المكوم في الحمام؟ - غسيل البيت. - ومن الذي سيغسله؟ - يغسله من في البيت. - ولماذا أنا بالذات؟! - أنت أو غيرك كله واحد؛ أم تظنين على رأسك ريشة؟! ولم تجد "سيدة" من العقل أن تبدأ حياتها بمعركة فهدأت لهجتها قائلة: - طبعا كلنا واحد، ولكن كنت أقول: إن كل واحد يمكن أن يغسل غسيله. وهزت العجوز رأسها في غيظ: - كل واحد يغسل غسيله؟! من أين تعلمت هذا يا شابة؟! القُم يلم الغسيل كله، ولا الصابون ببلاش؟! إذا كنت لا تريدين العمل قولي نحضر له خدامة، لعلك لم تتعودي الخدمة! وأحست "سيدة" بالدم يتصاعد إلى وجهها، وبذلت كل ما تملك لكي لا تنفجر وهي تحس بما في كلام العجوز من هزء وسخرية، وردت بهدوء: - لا يا خالة، سأغسل الغسيل، أنا واخدة على الخدمة طول عمري. وأجابت العجوز وهي تزوم: - آ، ظننتك نسيت! واتجهت "سيدة" إلى الحمام فإذا بكوم من الملابس القذرة يبدو كأنه قد تجمع من بضعة شهور حتى تغسله؛ هي ملابس "منصور" الكاكي وسراويله وفانلاته وملابس زوجته "تفيدة" وأطفاله الأربعة؛ "علي" و"محمود" و"بهية" و"زكية"، وملابس العجوز وابنتها وملاءتين سوداوين للخروج، وتعالت أوامر العجوز تأتي من الفسحة: - عندك وابور الجاز ضعي عليه الصفيحة واغلي الماء. وهكذا بدأت "سيدة" حياتها الجديدة على طشت الغسيل! غسيل عائلة "علام" بأكملها، ونشرته، وسقت الفراخ وأطعمتها، وخرطت قشر البطيخ للوز.. دون أن تتناول لقمة إفطار! وبدا كأن العجوز قد وضعت في فمها لجاما أشد وأعنف من كل ما تعودت ولوت به عنقها لتعيدها إلى أيام "أم عباس"! ولم تعرف "سيدة" ماذا كانوا يفعلون قبل أن تحضر؟! من كان يغسل الغسيل وينشر ويطعم الفراخ والوز؟!**"(١).

وبناء على هذه الأعمال الشاقة التي كُلفت بها "سيدة" نجدها تخاطب نفسها قائلة: "**دخلت أسرا جديدا يا "سيدة" لا تبدو في أفقه بارقة سعادة ولا يلوح فيه شعاع حرية، بت خادمة لهذه القبيلة؛ تنظفين وتغسلين وتطبخين بالنهار، وبالليل لا تستطيعين أن تخلدي إلى وحدتك؛ لأن عليك أن تقدمي نفسك وجبة لـ"علام" يلتهمها وينام!**"(٢).

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٤٠- ٤٤٣.

(٢) نفسه، ص٤٤٤.

أما عن رد فعل "علام" - كزوج - على هذا الوضع فقد كان ردا سلبيا؛ فلم يقدم حلاً فعليا للمشكلة ولا حاول استيعاب "سيدة" من خلال الحديث معها أو محاولة جعلها تحس بفهمه لمشاعرها، وكان هذا الوضع طبيعيا بالنسبة لخلفية شخصية "علام" الثقافية والاجتماعية؛ "**شكت إلى "علام" بضع مرات فتململ قائلاً: - وماذا تريدين؟ الناس كلهم يعيشون هكذا، لا بد أن تستحملي، أم تريدين أن أحضر لك خادمة تشتغل عندك؟!**"[1]، وفي مرة أخرى وبعد أن استنفدت "سيدة" جميع محاولاتها لمعالجة الأمر بالطرق التقليدية يسألها قائلاً: "**- ماذا تريدين؟ - أريد أن أعيش وحدي. - أفتح لك بيتًا وحدك؟! - أجل. - ما شاء ا ! وبم أفتح لك بيتًا؟... اعقلي يا "سيدة" واحمدي ا . - على ماذا؟! - على البيت الذي آواك والناس الذين لموك. - أنا لم أكن ضائعة في الطريق. - كنت ضائعة في بيت. - فشر! - كنت ماذا في البيت الذي تتحدثين عنه؟ ست؟! - كنت أحد أفراد الأسرة. - كلام فارغ! كنت خادمة. - وماذا أكون الآن بكل ما أقوم به من غسيل والكنس والمسح والطبخ من طلعة النهار للمغرب؟! - تخدمين نفسك. - وأهلك؟ - لقد أصبحوا أهلك. - لا يا "علام"، أنا أريد أن أخدم نفسي، أريد أن يكون لي بيت. - لما يفرجها الحلال**"[1].

ولم تكتف الأم بالتضييق على "سيدة" حتى سعت للإفساد بينها وبين ابنها في محاولات دائبة للإيقاع بينهما وتطليقها منه؛ حيث "**يعود "علام" إلى البيت لتتلقفه الأم وقد تغيرت لهجتها المتجهمة الحادة إلى لهجة مستضعفة شاكية باكية: - خلاص يا بني! لم يعد لي بقاء في هذا البيت؛ انهنت واتذليت في آخر عمري. - ليه يام؟ - بهدلتني وشتمتني وفرجت علي الناس وأنا مش حملها. - معلهش يام، حقك علي. - حرقت الطبيخ يا بني. - معلهش يام. - وكسرت زجاج الشراعة وهي بتنفض، كان يوشك أن ينزل على نافوخي؛ عايزة تموتني يا بني - بعد الشر يام**"[2].

ونظرا لهذا التطور السيئ في الأحداث فقد "**بدأت "سيدة" تضيق بحياتها وهي لا تجد بصيص أمل يحقق أحلامها في الحرية والسيادة، ولم يكن هناك بد من حدوث الصدام بينها وبين العجوز صاحبة السيادة الأصلية في البيت... وأحست "سيدة" أن العقل ليس في الاستسلام للعجوز بل في وقفها عند حدها وفي إظهار العين الحمراء**"[3]. وهكذا بدأت "سيدة" في التخطيط لعملية انقلاب - أو ما أسمته: إظهار العين الحمراء - على العجوز صاحبة السلطة بهذا الموقف: "**تناولت الملاءة السوداء التي تعودت أن تخرج بها منذ أن تزوجت ولفت بها جسدها، وسألت العجوز في دهشة: - إلى أين؟ - خارجة. - خارجة أين؟ - أشم نفسي، سأقوم بزيارة لست "أم حمدي" وأذهب إلى السوق. - والغسيل؟! - اغسلوه أنتم. - "تفيدة" عيانة، و"نعيمة" حاتخبز، وليس هناك من يغسله سواك. - إذن ينتظر حتى أعود. - "منصور" و"علام" ليس لديهما**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٤٤، ٤٤٥.

(١) نفسه، ص٤٤٥، ٤٤٦.

(٢) نفسه، ص٤٤٩، ٤٥٠.

(٣) نفسه، ص٤٤٦.

**غيارات نظيفة. - يمكنهما الانتظار بثيابهما الوسخة. - لكي تخرجي أنت للمرفعة؟! والتفتت إليها "سيدة" في حنق وصرخت فيها منذرة: - لمي لسانك يا ولية! - أنا ولية يا ضايعة يا بنت الضايعة؟! - وا ما حد ضايع غيرك يا قرشانة يا مقددة. - أنا يا بنت الكلب؟! ونهضت العجوز فجذبت "سيدة" من صدر ثوبها فمزقته، ودفعتها "سيدة" بيديها في صدرها فسقطت العجوز على الأرض وهي تصرخ مستغيثة... وعلا الصراخ وأقبل الجيران وازدحم الزقاق بالناس واستطاع أولاد الحلال أن يطفئوا لهيب المعركة"**[(١)].

ولكن هذا الانقلاب لم يدعمه زوجها "علام" بل لم يقف منه موقف الحياد، وإنما ازداد في غيه فتزوج بأخرى متصرفًا في المصاغ الخاص بـ"سيدة" والذي أخذه منها موهما إياها بأنه يبحث عن بيت خاص بهما ينتقلان إليه بعيدا عن سطوة الحماة وسلطتها؛ وهكذا تحل النهاية المعتادة لتلك المأساة بالطلاق، الذي تم بصورة سيئة ومهينة تخلو من الشفقة؛ حيث "**تكأكأ الجميع حولها وانهالوا عليها ضربا وهي بينهم هائجة كالمجنونة، وأخيرا أمسك بها "منصور" ودفعها على الأريكة في عنف، وصرخت "سيدة" متشنجة: - لن أبقى هنا ثانية، طلقني. وصاحت أمه: - طلقها، خاص نفسك منها؛ إنها مجرمة! وهتف بها "علام" في حنق: - روحي وأنت طالقة**"[(١)].

ورغم ما عرضناه - من خلال بعض النماذج السابقة - من سيطرة الرجل في غالب بيوت "السباعي" الزوجية وتحكمه في مقاليد السلطة؛ إلا أن بعض البيوت لم تكن تخلو من سيطرة المرأة وتحكمها في إدارة شؤون البيت والأسرة؛ إما لتسلطها وغلبتها على الرجل في بعض الأحيان، وإما بسبب احترام الزوج لها وإعلائها من دورها في أحيان أخرى.

فمن نماذج البيوت التي استأثرت فيها المرأة بالسلطة بيت "أنور" بك، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي بينه وبين "سيدة": "**وبيتك لماذا لا تسترخي فيه؟ - البيت؟ إنه منطقة عمل أخرى ليست رياستها لي، ولكنها للست "أم عبده"؛ امرأة طيبة ولكنها تمارس نفوذها في البيت ممارسة كاملة، وليس عندي وقت ولا أعصاب لمنافستها على الرياسة، ليس أمامي سوى قبول مشروعاتها والعمل على تمويلها وتنفيذ ما يخصني منها**"[(٢)]، وغالبا ما تفقد مثل هذه البيوت استقرارها كما في الشاهد السابق الذي يسعى فيه الزوج للبحث عن الاستقرار والحب خارج الأسرة؛ لأن الزوجة فيه لم تعد "**الأنثى والحبيبة بقدر ما هي سلطة تباشر إدارة الأسرة، وتعمل على أن لا يتعدى الزوج دوره كمنتج للرزق وللأطفال**"[(٣)]!

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٤٦، ٤٤٧.

(١) نفسه، ص٤٦٦.

(٢) نفسه، ص٥٤٩.

(٣) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١١٣.

أما البيوت التي كان الاحترام فيها متبادلاً بين الزوجين فقد ظهر لديها استقرار وتفاهم واضحين؛ ومنها بيت الأستاذ "محمد السمادوني"؛ فهو "**رغم ما يقال عن فراغة عينه وثيق الصلة بزوجته، حريص على راحتها وعلى سعادتها، مطيع لرغباتها، وهي رغم لومها الدائم له تحترمه وتخشاه، وتضعه من البيت موضع السيادة؛ بحيث يكاد يتحرك كل من في البيت في محيط خدمته**"[1].

ومن تلك البيوت أيضا بيت زوج خالة "سهير" التي فرضت احترامها على زوجها من خلال شخصيتها الماهرة الذكية فأصبحت بمثابة مستشار له؛ تقول "سهير": "**كان زوج خالتي صاحب تجارة واسعة؛ يمتلك إحدى شركات النسيج الكبرى ويعتبر من أقدر رجال الأعمال في "سورية" وأقواهم نفوذًا، وكان المفروض أن خالتي "حفيظة" هي المستشار الأول له؛ فهي سيدة ذكية شديدة النشاط دائمة الحركة، لها نشاط إيجابي في كل مجال تحل به، وتكاد تكون عضوا في جميع الجمعيات النسائية والأدبية والخيرية، وباختصار كانت من النوع الذي يكره أن يبقى في الظلمة، والتي تدفع برأسها بكل ما تملك من طاقة لكي تبقى على السطح تحت الأضواء، كان لها من ملكات اللطف والذكاء والأناقة ما يمنحها الطاقة الدافعة لكي تصبح دائما شيئًا ما**"[1].

ومن أبرز ما رصدته الدراسة في روايات "السباعي" فيما يتعلق بـ"بيوت الزوجية" أن أغلب الحالات التي وردت لديه هي من النوع القَلق المضطرب، المفتقد للاستقرار، الدائم الخلاف، ورغم أنه من الطبيعي أن ينتاب الحياة الزوجية والعلاقة بين أي زوجين بعض القلق والاضطراب وبعض المشكلات ومظاهر الفتور من حين لآخر، إلا أن غير الطبيعي هو أن تكون هذه الاضطرابات والمشكلات هي السائدة والمسيطرة على الحياة الزوجية، وقد كان هذا حال معظم بيوت "السباعي" الزوجية في رواياته؛ بحيث لا يكاد يخلو بيت من بيوته من الاضطراب والقلق والنزاع والصراع، وستعرض الدراسة في الصفحات التالية بعض النماذج من "بيوت الزوجية" في روايات "السباعي"؛ محاولة عرض مظاهر عدم الاستقرار بها وتأثيراتها المختلفة على عناصر الأسرة، مع الوقوف على بعض مسبباتها والدوافع إليها.

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٠٦، ٢٠٧.

(١) ليل له آخر: ص١٤.

### ١. منزل "محمود عبد الله":

في هذا المنزل نرى بوضوح نموذجا من نماذج "المرأة المظلومة"؛ والظلم هنا واقع دون قصد واضح من الزوج إليه، وإنما لطبيعة خاطئة في فهمه وسلوكه وتصرفاته، فقد مثلت "المرأة الزوجة" بالنسبة لـ"محمود عبد ا " مشكلة! يظهر ذلك في الحوار الذي دار بينه وبين زميلته الجديدة النقيب "نعمت" التي أعجب بها من أول نظرة! والذي يقول فيه في صراحة لا يحسد عليها: **"- إن لدي مشاكل ضخمة. - مثل؟ - زوجتي. - ماذا بها؟ - مزعجة. - لماذا؟ - ضاربة بوز دائما. - لا بد أنك تغضبها. - أبدا وا ، لا أفعل أكثر مما يفعل كل الأزواج. - وماذا يفعل الأزواج؟ - يهربون من بيوتهم. - وماذا أيضا؟ - ويعجبون بغير زوجاتهم. - أنت فعلاً تحتاج إلى علاج لكي تبقى في بيتك وتعجب بزوجتك"**[(١)].

أما التبرير الذي يحمله "محمود" لهذه الخيانة الزوجية الصريحة فهو تبرير عجيب يقع في حقيقته على كاهله هو في المقام الأول، وعلى طبيعة عمله التي تفتقر لأبسط قواعد الاستقرار الأسري في المقام الثاني؛ فمن المسلم به أن "**الحياة العسكرية تعني أن هناك انتقالاً مستمرا من موقع عسكري إلى آخر، وقد ينجم عن هذا الانتقال انفصال عن الأسرة لفترة كبيرة؛ مما يؤثر علـى الاسـتقرار السكني والعائلي، وقد يهدد في كثير من الأحيان استقرار الأسـرة**"[(٢)]، ولكنه رغم ذلك يلقـي بالتبعـة كاملة على زوجته فيقول: "**- ليست هذه مشكلتي؛ أنا أمضي في الميدان ثلاثة أرباع وقتي، وفي المـدة التي أمضيها هنا لا تترك لي زوجتي الفرصة لأي إعجاب بها**"[(٣)].

أما وجه الظلم الواقع هنا على المرأة فهو أن الرجل - متمثلاً في الزوج "محمود" - يرى أن مسألة الهروب من البيت والإعجاب بغير الزوجة هي شيء طبيعي يفعله كل الأزواج، وهو بالإضافة إلى ذلك وإمعانًا في ظلمه يرى أن المشكلة منحصرة في زوجته! ورغم أنه يصرح بأنه يقضي في الميدان ثلاثة أرباع وقته إلا أنه يلمح بما يعتبره سببا لوجود مشكلة في زوجته؛ وهو أنها في الوقت الذي يقضيه في البيت لا تترك له فرصة الإعجاب بها! متناسيا أن المنزل ليس مكانًا للنزول الخاطف المؤقت الذي يتبعه رحيل طويل ممتد، وأنه "**لا يجدي المنزل أن يكون فضاء مغلقًا محددا ذا سقف، إنما يجديه أن تتحقق فيه بوجاهة عملية النزول**"[(٤)]، كما أن الزوجة أيضا ليست مجرد آلة بلا مشاعر تقف في انتظار الزوج حتى يعود بعد غيبته فتعمل على تحقيق متعه وتوفير رغباته، وإنما هي بشر مثله؛ لها ما له وعليها ما عليه، أقرت لها بذلك الشرائع والقوانين ويقره العرف الاجتماعي السليم والعقل السوي.

---

(١) العمر لحظة: ص٣٣، ٣٤.

(٢) علم الاجتماع العسكري: مرجع سابق، ص١٣٢.

(٣) العمر لحظة: ص٣٤.

(٤) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص٤٩، ٥٠.

ومن مظاهر إساءة فهمه لزوجته - أيضا - إنكاره لمظاهر الغيرة المبررة التي كانت تصدر عنها دون إرادة؛ نتيجة لما تراه من إقباله المريض وغير الطبيعي على النساء - ومنهن "نعمت" - في حضورها، هذه الغيرة التي يسميها هو "سخافة" بينما تتفهم دوافعها المرأة (الأخرى) تماما؛ بدليل محاولات "نعمت" المتكررة الابتعاد عنه بعد ذلك كما يوضح الحوار التالي حينما يقابلها بعد فترة انقطاع فيسألها بطريقة تدل على لامبالاته: "**- لماذا لا تسألين؟ - أكره مناظر الغيرة. - غيرة من؟ - زوجتك. - لا تأبهي لها؛ لقد اعتدت سخافتها**"[1]!

إن "محمود عبد ا " نموذج للزوج الذي يلقي بالتبعة كاملة على زوجته ويتنصل من مسؤوليته تجاه المشاكل التي تواجه أسرته وتعتري علاقته بزوجته، رغم أنه كان يجد صراعا مع نفسه في مجرد محاولة أخذ إجازة العيد والعودة إلى البيت؛ وهو ما يمثل حقّا مؤكدا للزوجة والأولاد، وليس حقّا له هو فقط يقرر فيه ما يشاء؛ فهو يخاطب نفسه قائلاً: "**لماذا لم يأخذ إجازة ويذهب إلى "القاهرة" فيستجم برهة ويقضي العيد مع الأهل؟ - أي أهل؟! "سامية" زوجته دائمة التجهم والتبرم، وهي قادرة على إثارة النكد بغير مبرر. "داليا" ابنته.. أليس لها حق عليه؟ إنها الوحيدة المظلومة معه، لماذا لا ينزل ولو لبضعة أيام ليراها ويعطيها عيديتها؟!**"[2].

ورغم هذا الصراع النفسي المحتدم بداخله، ورغم ما طلبه منه قادته أنفسهم من أخذ إجازة للاستجمام لما رأوا في سلوكه من مظاهر الضغط النفسي الناتج عن العمل المتواصل؛ إلا أنه يطلب الذهاب إلى الخدمة في جزيرة "شدوان" النائية، و"**استمرأ "محمود" البقاء في الجزيرة النائية، ذهب مرة إلى "القاهرة" ثم عاد وهو يشعر أن الجزيرة باتت خير ملجأ له، تعارك مع زوجته كالعادة وترك لها البيت وخرج، ولفي ابنته برهة ثم ذهبت في رحلة مع المدرسة**"[3].

---

(١) العمر لحظة: ص٣٣.

(٢) نفسه، ص٢٥١.

(٣) نفسه، ص٢٥٤.

**٢. منزل "محمود مراد":**

وقريب من نموذج "محمود عبد الرحيم" - وإن كان أشد قسوة وهمجية في فهمه وسلوكه - شخصية "محمود مراد"؛ فهو نموذج للزوج الماجن العربيد الذي لا يرى لزوجته أو أسرته عليه حقًّا، إن الحياة الأسرية بالنسبة له مجرد جزء من قسمة آثمة تتوزع أيام إجازته القليلة؛ حيث يقضيها حسب قوله "**- ثلاثة في القاهرة، وثلاثة في الإسماعيلية، ويوم حرية. - لماذا تقطع الإجازة هكذا؟ - ثلاثة أيام في القاهرة للعائلة، وثلاثة أيام في الإسماعيلية للرفق؛ بنت جميلة عبارة عن لوز مقشر، ويوم الحرية خبص منفرد؛ تفاريح وسكر وعربدة على ما قُسم**"(١)!

ويظهر لنا "إبراهيم شكري" بعض العيوب الأخرى في معاملة "مراد" لزوجته "ليلى" في معرض شعوره الجارف بالمفاجأة عند رؤيته لها؛ حيث لم يكن يتخيلها - بسبب سلوك صديقه الماجن - على هذه الدرجة من الجمال والرقة؛ "**لم يتوقع قط أن تكون زوجة "مراد" التي يتحدث عنها بتلك الطريقة الماجنة، والتي يحاول دائما أن يتسلى عنها برفيقة دائمة، والتي يعتبرها في حياته مجرد سد خانة، والتي يراها عبئًا عليه يقيد حريته وينغص عيشه... هي صاحبة هذا الوجه العجيب الذي لا يمكن أن يوحي بغير السكينة**"(٢).

و"مراد" يتخطى شخصية "محمود" السابقة بكونه لا يكتفي بمجرد التسلي عن زوجته بغيرها، ولكنه طيلة الوقت متجهم الوجه وقح التعامل مع زوجته الرقيقة؛ فلا تكاد تطأ بقدمها أرض محطة قطار "العريش" حيث قدمت لقضاء أسبوع من الصيف بدعوة من زوجها الذي استضاف نفسه وزوجته في منزل صديقه "إبراهيم شكري" دون أن يعطيه فرصة لإبداء رأيه.. حتى تُجابه بوقاحته وسلاطة لسانه؛ "**سألت "ليلى" "إبراهيم": - أهو جميل حقًّا كما وصفه لي؟ وأجاب "إبراهيم": - أظنه سيعجبك، أو على الأقل سيكون مرضيا بالنسبة لغيره من بيوت المنطقة. وصاح "مراد" معترضا في لهجته الصاخبة: - مرضيا؟ ستجدين بيتًا لم يحلم أحد أجدادك بالسكنى فيه! وأخذ "إبراهيم" بلهجة "مراد" الوقحة نحو زوجته... وأحست "ليلى" بالحرج من لهجة "مراد" أمام "إبراهيم"، ولكنها ما لبثت أن أضاعت الحرج بقولها ضاحكة: - لا أظن أحد أجدادي قد فكر في الحضور إلى "العريش". ولكن "مراد" لم يحس حرجا من الاستمرار في مزاحه الوقح فقال مقهقها: - لا بد أن واحدا منهم قد حضر أيام الساطة، وكانت ستك تصيح به: - "يا عزيز عيني والساطة خدت ولدي"! ولم تُجب "ليلى"، وكأنما خشيت أن يسوقها أي رد إلى مزيد من الإهانة والحرج، وهي تعرف سلاطة لسان زوجها وعدم تحرجه أو اعتباره لأي ظرف**"(٣).

---

(١) طريق العودة: ص٢٠.

(٢) نفسه، ص٧٢.

(٣) نفسه، ص٧٤، ٧٥.

ثم لا تكاد زوجته تصل إلى البيت حتى يقدمها لزوجة صديقه بنفس الطريقة الفجة التي تملؤها لهجته الوقحة الساخرة: "- "ليلى" هانم حرمنا المصون، سيدة كاملة، ليس بها من عيب إلا أنها تمشي وهي نائمة! وقالت "نادية" وهي تمسك بثوب أمها: - أنا أيضا أعرف كيف أمشي وأنا نائمة. واستمر "مراد" في وقاحته مقهقها: - أنت تمشين على الأرض، ولكنها تمشي على الحبل. وأحست "ليلى" بالارتباك.. لم يكن هناك تقديم أسوأ من هذا التقديم"[1].

وعلى هذا النمط الوقح يسير تعامل "مراد" مع زوجته حتى في تلك الأمور التي تحتاج إلى نوع من التكتم والرقة والتهذيب؛ مثل مسألة الجنس، ويظهر النص التالي بوضوح مدى وقاحته وحيوانيته في التعامل مع زوجته: "تدخلت "مديحة" قائلة: - يا جماعة دعوا "ليلى" تدخل لتستريح. وقالت "نهى": - لقد أعددت لها الحمام والحجرة. وقال "مراد" بوقاحته: - لا داعي للحمام الآن، سنستحم سويا في الصباح! وكسا الاحمرار وجه "ليلى" العاجي، ولم يعجب "مديحة" هذا الخروج في الكلام ولا سيما أمام "نهى" و"نادية"، وجر "إبراهيم" "مراد" من ذراعه وقال له زاجرا: - وبعدين؟ لم لسانك... وسارت "ليلى" إلى حجرتها وتبعها "مراد"، وبدا التجهم على وجه "ليلى" وهي تفتح الحقيبة لتضع ملابسها في الدولاب، واقترب منها "مراد" يحاول ضمها إليه، فتملصت منه في ضيق، وقال "مراد" محاولاً استرضاءها: - أغضبت؟ ولم تُجب "ليلى"، وعاد "مراد" يتساءل: - أسنبدأ في لوي البوز؟! قولي: ماذا أغضبك؟ - قلة الأدب التي لم تكف عنها منذ حضرت. - أهذا شيء جديد عليك؟ - شيء جديد على الناس الذين ننزل عندهم. - من أدراك أنه شيء جديد؟ كل الناس سفلة مثلنا! - ليس هناك أسفل منك! يجب أن تتحفظ أمام الناس، يجب أن تحترم نفسك. - يا ستي لا تدفقي، كوني بحبوحة. - هذه ليست بحبحة، هذه سخافة وسماجة. - تعالي.. تعالي. ثم جذبها من ذراعها وضمها إليه في عنف وقال وهو يقبلها ضاحكًا: - واحشاني. وحاول أن يجرها إلى الفراش فدفعته في ضيق قائلة: - أنت متوحش؟ إننا في بيت ناس. - ونحن سنفعل ما يفعله الناس، تعالي. وعادت تتخلص منه في ضيق قائلة: - دعني حتى أفرغ الحقيبة. وسمع طرق على الباب، ثم دخلت "نهى" تقول في رقة: - أتريدين الغداء أولاً أو الحمام؟ - إني لا أريد أن أتعبك. - ليس هناك ما يتعبني، لقد أعددت كليهما. - سأستحم أولاً. وخرجت "نهى" وأغلقت الباب و"مراد" يصيح بها: - حمام لاثنين. وهتفت به "ليلى": - وقح! إذا كنت تنوي الاستمرار في وقاحتك أمام الناس فسأعود ثانية إلى "القاهرة"، مفهوم؟ اتفضل اخرج. وقال "مراد" وهو يهز كتفيه: - أمرك، أنت الجانية على نفسك، ستُضيعين عمرك في المحافظة على كرامتك أمام الناس، لعن ا أباك وأبا كل الناس"[2]!

أما على صعيد الرعاية والاهتمام الواجبين تجاهه لزوجته فلم يختلف الأمر كثيرا عما سبق؛ حيث تظهر أنانيته واهتمامه الشديد بذاته وبمشاكله الخاصة ولو على حساب الآخرين، يظهر ذلك بوضوح في الموقف التالي حين تعرضت "ليلى" لحادث كُسر فيه ساقها ووضعها الطبيب في الجبس، ورغم ذلك "لم يبد على "مراد" جزع شديد وهز رأسه في يأس قائلاً: - بجملة، المصائب لا تأتي فرادى. واقترب من "ليلى" ونظر إليها وهو يهز رأسه قائلاً: - تصوري، بعد كل ما حدث رقي "منصور" إلى قائمقام، وأخذ "مرسي" نيشان النيل، وخرجت أنا من المولد بلا حمص... ولم

---

(١) طريق العودة: ص٧٦.

(٢) نفسه، ص٧٧- ٧٩.

**تجيبه "ليلى" وبدا كأنها توشك أن تروح في إغماءة بعد أن خفت أنينها. ونظرت "مديحة" إلى "مراد" في دهشة؛ إنه لم يأبه كثيرا لما أصاب "ليلى"، لعله لم يقدر حقيقة ألمها، أو لعل النيشان والترقية أهم كثيرا من "ليلى"... وقطع "مراد" عليها تفكيرها قائلاً: - اتغديتم؟ وزادها سؤاله دهشة ولكنها لم تملك سوى الإجابة فقالت: - لم نتغد بعد. - إن معي الصاغ "عبد العاطي" ونريد الذهاب إلى "رفح" بسرعة؛ هل نستطيع أن نتناول لقمة؟ ونظرت إليه "مديحة" في حيرة ثم نظرت إلى "ليلى" الملقاة في شبه إغماء ثم قالت في تردد: - حالاً، بمجرد أن يصل "إبراهيم" مع الدكتور. - دكتور؟! أتحتاج المسألة إلى دكتور؟! - ألا ترى ما بها؟! لقد تعودتُ منها السلبطة"[1]!**

وكان من الطبيعي في هذه الحالة أن توجه الزوجة مشاعرها خارج نطاق الحياة الزوجية؛ فتُعجب "ليلى" بصديق زوجها الضابط "إبراهيم" ويبادلها هو نفس الشعور، ويخوضان تجربة حب لم يكتب له النضج بسبب شعور كل منهما بالإثم تجاه شريكي حياتيهما، ثم ينهي "السباعي" تلك التجربة بإخراج "إبراهيم" من المشهد بموته في المعركة، وعودة "ليلى" إلى حياتها الأولى بجرح عميق وحب خفي لم يطلع عليه أحد.

---

(١) طريق العودة: ص١٧٤- ١٧٦.

### ٣. منزل "إبراهيم شكري":

أما منزل "إبراهيم شكري" و"مديحة" فقد كان أكثر هدوءا واستقرارا من سابقيه، ليس لقلة المشكلات أو انعدام الخلافات فيما بينهما، ولكن لأسلوب إدارة الخلافات والصراعات وطريقة التعامل مع المشكلات التي اعتمدها كل منهما؛ والتي تبلورت فيما يشبه نوعا من الاتفاق الصامت فيما بينهما على أداء كل واحد منهما لواجباته الأسرية المتعلقة به دون التدخل في اختيارات الآخر أو سلوكياته، طالما ظل هو الآخر مؤديا لواجباته المتعلقة به؛ مما نتج عنه هذا الهدوء النسبي الذي يغلف حياتهما الزوجية، يقول "السباعي" واصفًا علاقتهما: "**لم يحدث الصدام بينهما لأن كلاً منهما كان يعرف حدوده، وكان هناك شبه اتفاق لتقسيم السلطات بينهما؛ كان تنظيم البيت من حقها وكان عمله من حقه، لا يملك أحدهما من وسيلة للتدخل إلا مجرد النصح، وفي النواحي المشتركة لم يصل الخلاف لحد الصدام لأن كلاً منهما كان متزنًا معقولاً مسالما**"(١).

في هذا المنزل مثلت "مديحة" نموذجا للزوجة التقليدية الباردة؛ فهي "**ليست الأنثى والحبيبة بقدر ما هي سلطة تباشر إدارة الأسرة**"(٢)؛ ويأتي وصفها بشكل دائم على أنها "**<u>امرأة واجب أكثر منها امرأة شعور</u>، كانت بطيئة الانفعال ولكنها قوية الإدراك، لم تهمل قط واجبها نحوه ونحو ابنته، ولكن حسب ما تفهمه هي؛ الفهم التقليدي الأصولي: وجبات جيدة في موعدها، بيت نظيف مرتب يجد به على** [كذا] **كل شيء في موضعه**"(٣)، وكان من البدهي والوضع كذلك أن يلخص زوجها "إبراهيم" وصفه لها على أنها "**مخلوقة طيبة <u>يمكن احتمالها كزوجة</u>**"(٤)!

ومن أبرز الدلائل على كونها "امرأة واجب" لا "امرأة شعور" عدم ذهابها لتوديع زوجها عند سفره كما تفعل معظم الزوجات في الغالب؛ يتضح ذلك من مشهد رحيل "إبراهيم" منتقلاً من وحدته العسكرية بـ"القاهرة" إلى وحدة جديدة بـ"العريش" راكبا القطار؛ فهو "**لم يطلّ من النافذة كبقية الركاب ولا لوح بيده لأحد؛ لأنه لم يكن هناك من يطل عليه أو يلوح له... لم تكن هناك مظاهر وداع، لقد انتهى منها في البيت، وحتى هناك لم يكن الوداع وداعا بكل مظاهره، كان وداعا إلى حين، فما كانت الفرقة لتطول، ولو أحس أنها ستطول لما منح وداعه حرارة أشد أو لهفة أكبر**"(٥).

ومن الدلائل على ما سبق - أيضا - تركها المفاجئ لزوجها في "العريش" رغم غيرتها وقلقها من الشعور ببوادر علاقة عاطفية تنشأ بينه وبين "ليلى" زوجة صديقه؛ وذلك من أجل مرض عارض ألم بوالدها الذي يعيش مع والدتها ويتلقى رعايتها! وهي تقارن بين التوقعات

---

(١) طريق العودة: ص٣٤، ٣٥.

(٢) المكان في الرواية العربية.. الصورة والدلالة: مرجع سابق، ص١١٣.

(٣) طريق العودة: ص٣٣.

(٤) نفسه، ص١١.

(٥) نفسه، ص٥.

والمخاطر المحتملة في كل من الوضعين - وضع والدها ووضع زوجها - لتخلص في النهاية - كعادتها - إلى تغليب القيام بالواجب على الاستسلام للشعور، وتبريرها لذلك هو أنها "**لا تستطيع أن تهمل واجبها نحو أبيها... يأباه عليها أمام نفسها شعورها نحو أبيها، شعور مليء بالحب والعرفان بالجميل، يوجب عليها أن تكون بجواره في مرضه، بدلاً من أن تلازم جوار زوجها لمجرد الإحساس بخطر خفي موهوم**"(١).

أما شخصية "إبراهيم" فقد كانت على النقيض من ذلك؛ فهو "**لم يكن يفهم الحياة على أنها أصول وقواعد، بل كان يعرف أن الأصول هي ما يحلو للإنسان وأن القواعد هي ما يريحه؛ حتى في فنه المعماري كان يكره التقيد بالأصول والقواعد، وكان يفعل ما يحس أنه الواجب لا ما اصطلح الغير على أنه واجب، كان جريئًا في تصميماته إلى الحد الذي يبديه شاذًا، وكان ذلك هو نقطة الخلاف بينهما ومحور التنافر**"(٢).

ويظهر "إبراهيم" منذ البداية وقد "**أبغض حياته بكل ما فيها**"(٣)، وهو لا يشعر بالراحة في الزواج ولا يرضي عن حاله كزوج ورب أسرة؛ فـ"**هناك أشياء كثيرة لا تفهمها منه، وهو لا يجد هناك ضرورة لإفهامها، فهي تؤدي واجبها له ولابنته بلا حاجة إلى أن تدخل في أعماقه، وهو لم يحاول أيضا أن يفهم ما في أعماقها، قد يكون لأنه لم يكن لديه وقت لهذا، أو لأنه لا يعتقد أن هناك شيئًا في أعماقها**"(٤)، وهو في النهاية "**لو خُير أن يبدأ حياته من جديد لما تزوج ولما أنجب**"(٥)!

ولكن هذه المشاعر المضطربة لم تكن بغضا من "إبراهيم" لزوجته وطفلته التي "**أحبها أكثر مما اعتقد أنه يمكن أن يحب أي إنسان... ولم تكد تبتسم له حتى أحس بشيء يجذبه نحوها وبرغبة في حملها والتحديق فيها**"(٦)، ولكنه يمنحنا - في الشاهد التالي - سببا يطلعنا على طبيعة نفسيته القلقة الخائفة من المسؤولية ومجابهة الحياة بقساوتها وتقلباتها، الراغبة في التحرر من قيود الالتزام والواجب؛ فقد كان يشعر "**أنه وحده يستطيع أن يكون أكثر شجاعة في مجابهة مشاكل الحياة، فلم يكن يفزعه من أزمته إلا تفكيره في زوجته وابنته، لقد كان يحس أنهما عبئان على كتفه، وما زال هذا الإحساس يتملكه حتى الآن، إنه لا يستطيع أن يحس بشعور المغامر المتحرر**"(٧).

ورغم هذا التنافر الظاهر بين شخصيتي كل من "إبراهيم" و"مديحة"، والذي كان جديرا بإشعال فتيل النزاع والصراعات في حياتهما الأسرية؛ إلا أن الفرق الوحيد فيما بينهما وبين الشخصيات السابقة كان في أسلوب إدارة الخلاف فيما بينهما وطريقة التعامل مع المشكلات

---

(١) طريق العودة: ص١٦٨.

(٢) نفسه، ص٣٣.

(٣) نفسه، ص١١.

(٤) نفسه، ص١١، ١٢.

(٥) نفسه، ص١٢.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه.

كما ذكرت الدراسة سابقًا؛ فـ"**لم يكن خلافهما وتنافرهما يتخذان أبدا مظهرا جادا أو شكلاً واضحا؛ لأن كلاً منهما كان رفيقًا بطبعه أميل إلى الهدوء والمسالمة، كما كان كل منهما يحس بحاجته إلى الآخر وواجبه نحوه. لم يبلغ بينهما الخلاف أبدا حد الصدام؛ فقد كان كل منهما ينتحي ليفسح للآخر طريقه دون أن يصطدم به ودون أن يغير هو اتجاهه، كان الخلاف داخليا مستورا بحجب الحاجة وحجب الواجب وحجب الائتلاف التقليدي اللاشعوري بين أسرة طيبة**"(١).

ومن النماذج التطبيقية لهذا الأسلوب في التعامل في حياتهما الزوجية اليومية الشاهد التالي الذي يتعلق بأمور حياتية بسيطة؛ فقد "**كانت هي تجد أن الأصول أن تضع له السكر في الشاي وألا تضع أكثر من قطعتين، وكانت تعرف أنه لا يشرب إلا بأربع قطع ولكنها لم تجاره أبدا، ولم يحاول هو منعها أو نهرها، كان يتركها تضع قطعتين ثم يسألها هل وضعت السكر؟ ثم يضيف قطعتين أخريين! وكان ذلك المثل هو نموذج لحياتهما؛ خلاف بلا صدام، تنافر بلا عراك**"(٢)، ومن تلك النماذج - أيضا - أنها "**كانت تجد أن الأصول أن يخرج في الشتاء مرتديا البالطو، وفي كل صباح تُخرج له البالطو من الدولاب لتضعه على المقعد بجوار بقية ملابسه، وكان هو يرتدي كل ملابسه ثم يخرج بدون البالطو، ولم يقل لها أبدا لا تُخرجي البالطو، ولم تكف هي أبدا عن إخراجه، ولا ضاق أحدهما ذرعا بالآخر**"(٣).

ولم يتعلق هذا الأسلوب بالأمور الحياتية البسيطة السابقة، ولكنه تعلق أيضا بأمور مصيرية في حياة كل منهما؛ وربما يعد نموذج التعامل الموجود في الشاهد التالي أحد أبرز التطبيقات المثالية الفعلية لأسلوب التعامل مع المشكلات الذي ذكرته الدراسة فيما سبق، وهو يوضح الأسلوب الذي تعاملت به "مديحة" مع المشكلات التي تعلقت بحياة زوجها العملية: "**لو كان الأمر بيدها لما تركته يخرج عن دائرة عمله العسكري قيد أنملة، كانت تعتبر أن في عمله كضابط مهندس في الجيش كل الكفاية، كانت تكره الطموح والمغامرة وتحب الاستقرار والأمن والسلامة، وعندما أنشأ مكتبه الفني هزت كتفيها في استخفاف كأنما تتركه يلهو ويتسلى، فلما أصاب نجاحا اعتبرته من باب المصادفة وحسن الحظ، وعندما بدأ أعمال المقاولات نصحته بعدم الإقدام على المغامرة وبأن هذا ليس عمله؛ فلم يأبه لها كعادته، فلما انهارت أعماله ومني بالفشل لم تنزعج ولم تشمت فيه ولم تلمه، بل حاولت أن تعينه بكل ما تملك وبكل ما استطاعت أن تحصل عليه من أبيها وأمها**"(٤).

ومن مواقف الإدارة الجيدة للخلاف في وجهات النظر فيما يتعلق بالأمور المشتركة فيما بينهما؛ حيث يتم إنهاء النقاش من قبل كلا الطرفين والوصول إلى اتفاق بمجرد وضع سماعة الهاتف - الاختلاف على دعوة "إبراهيم" لـ"مراد" إلى الغداء ببيته دون إطلاع زوجته "مديحة" مسبقًا لمنحها فرصة الاستعداد للدعوة كما هو متعارف عليه؛ فيدور بينهما على الهاتف ذلك

---

(١) طريق العودة: ص٣٣، ٣٤.

(٢) نفسه، ص٣٤.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص٣٢، ٣٣.

الحوار الخاطف: "**- أنا عزمت اليوزباشي "مراد" على الغداء. - ولماذا لم تخبرني في الصباح حتى أعمل ترتيبي؟ - لأني لم أقابله إلا اليوم. - إذن فكان عليك أن تدعوه باكرا حتى تعطيني فرصة. - لقد أتى هو اليوم إلى "العريش" ولم أكن أستطيع أن أقول له: تعال غدا حتى أعطي زوجتي فرصة، لقد سبق ودعاني إلى الغداء ولا بد أن أرد له العزومة. - كنت تستطيع.. - "مديحة"، أرجوك! ليس هناك مبرر للمناقشة، لقد دعوته وانتهى الأمر، ونستطيع أن نأكل أي شيء، فليست المسألة استعراض كرم إنها رد دعوة، مفهوم؟ - حاضر. ووضع كل منهما السماعة في وقت واحد، وعاد كل منهما إلى هدوئه كأن لم تحدث بينهما مناقشة، ونادت "مديحة" العسكري الطباخ وأصدرت إليه أوامرها بخصوص الضيف**"[(١)].

ورغم ذلك التفاهم والاستقرار اللذين سادا العلاقة الزوجية في بيت "إبراهيم"؛ إلا أن ذلك وحده بدون الحب لم يكن كافيا للحفاظ على الأسرة والحيلولة دون وقوع بعض الاضطرابات؛ كان أبرزها وقوع "إبراهيم" في حب "ليلى" زوجة صديقه التي بادلته نفس الشعور، وإن كانت التجربة قد توقفت قبل نضجها بسبب موت "إبراهيم" المفاجئ في ميدان المعركة، وربما لو أطال "السباعي" عمره الروائي قليلاً لاضطر إلى إحداث قلاقل واضحة في تلك الأسرة.

(١) طريق العودة: ص٦٥، ٦٦.

### ٤. منزل "نعمت هاني":

أما منزل "نعمت هاني" و"عبد القادر أمين" فكان أقل اضطرابا وأكثر تفاهما من غيره من المنازل رغم المشكلات التي واجهته، وترى الدراسة أنه ربما كان للمستوى الثقافي والتعليمي لكل من الزوجين وعملهما في المجال الإعلامي دور في ذلك؛ حيث كانا أكثر تقبلاً وتفاديا للاختلافات فيما بينهما، أما الاختلاف الثاني بينه وبين البيوت السابقة فتمثل في أنه كان لـ"المرأة" - ممثلة في الزوجة "نعمت" - دور واضح في التعامل مع مشكلات أسرتها وعدم الاكتفاء بالردود السلبية وممارسة "النكد" وإثارة المضايقات كما ظهر ذلك لدى الزوجتين في البيتين السابقين.

وفي هذا البيت تبدو إحدى أبرز وأشهر وسائل إثارة الاضطرابات والقلاقل في البيوت وهي الإشاعات، وهي شيء تتخصص فيه النساء ويمضين به أوقاتهن، ويبدأ الحديث حولها بصورة استدراجية - في الغالب - كما في النموذج التالي بين "فاطمة" و"نعمت": "**- كيف حالكما؟ لقد سمعنا إشاعات. - إشاعات عن ماذا؟ - يعني! - يعني ماذا؟! - يقولون: إن هناك سوء تفاهم بينكما**"[1]، ثم يتلو ذلك الاستدراج تجاذب لأطراف الحديث ووجهات النظر التي لا تخلو من إصدار الأحكام العامة؛ فها هي صديقتها تخاطبها قائلة فيما يشبه الحكم النهائي أو كأنه تقرير للحقائق في بساطتها وجبريتها: "**يا حبيبتي <u>ثلاثة أرباع الرجال خائنون بالمفهوم الجنسي للخيانة، والربع الآخر لا يعرف كيف يخون</u>**"[2]! وفي الحالة التي نحن بصددها يتجاوز الأمر ذلك إلى اللوم والاتهام بالغفلة والتقصير بسبب عدم تتبع "نعمت" وتقصيها للإشاعات والأقاويل؛ حيث تقول لها صديقتها: "**عيبك أنك لا تحضرين مجالس النميمة، لو حضرت لعرفت الكثير مما تجهلين، ولكن الأوغاد لن يتحدثوا أمامك؛ إنهم جبناء. - وماذا يقولون؟ - يقولون: إن الأستاذ يؤمن با من جهة نظر محدودة هي أن ا جميل يحب الجمال، وأنه لذلك يحب كل جميل! - قديمة. - الجديد أن هناك جميلاً جديدا يشغل الأستاذ**"[3].

والرد المعتاد للزوج في هذه الحال - غالبا - هو نفي تلك الإشاعات والإلقاء باللائمة على مثيريها، بالإضافة إلى محاولة تبرير سلوكه الذي تسبب في إثارة تلك الشائعات، كما قد يتطرق بعض الأزواج لاقتراح الحلول؛ فـ"عبد القادر" - كنموذج للزوج - يرى أن الحل المناسب لهذه الإشكالية هو أن تترك زوجته هذا الوسط الذي تعمل به على اعتبار أنه يمثل بيئة محفزة لهذه الشائعات؛ "**- كلام فارغ... إن وجودك وسط هؤلاء الغجر هو السبب... خذي إجازة واستريحي. - هل يضع هذا حدا للمشكلة؟ - طبعا.. ستبعدين عن وسط اللغط والشائعات... - أتظن أن المشكلة هي في وجودي في**

---

(١) العمر لحظة: ص٢٢٢، ٢٢٣.

(٢) نفسه، ص٢٢٣.

(٣) نفسه، ص١٥.

**المجلة؟ - بغير جدال.. أنت محاطة بالحاقدين والنمامين، وكل من هب ودب يستطيع أن يسلط عليك لسانه بما يتفتق عنه ذهنه من شائعات**"[1]، أما التبرير الذي رآه "عبد القادر" مناسبا لسلوكه فهو قوله: "**سلوكي طبيعي كأي صحفي؛ علاقاتي متعددة ولا بد أن أجامل كل الناس**"[2].

أما بالنسبة للزوجة فمن الطبيعي ألا يكفيها هذا التبرير السطحي الساذج الذي لا يبدي فيه الزوج قدرا مناسبا من احترام مشاعرها والتعاطف معها، بل إنه لا يبذل أي جهد في الاهتمام بتبرير الشائعات المثارة حوله بصورة منطقية ويكتفي بوصفها على أنها "كلام فارغ"؛ ولذا فإن "نعمت" قد "**عادت إلى الفراش والمسألة تدور في رأسها.. هل تقبل وضعها؟ وهل تعتبر ما يمارسه من علاقات أمرا طبيعيا؟ أو تثور وتنهي كل شيء، هل تقبل نصيحته وتبعد عن الوسط الصحفي حتى تنأى بنفسها عن الأقاويل والشائعات**"[3].

وبعد طول تفكير في المسألة توصلت "نعمت" لقرار نهائي بالابتعاد عن الوسط الصحفي، ليس لكونه وسطًا مثيرا ومحفزا على المشكلات كما يرى زوجها ولكن لرغبتها في أن تقوم بتغيير جذري في حياتها؛ حيث فكرت في الالتحاق بالمجال العسكري والتطوع في القوات المسلحة؛ و"**في ليلة عاد إلى البيت قُبيل الفجر وكانت على يقظة في انتظاره وقد ملأها الغضب منه والضيق به، وواجهته في حزم قائلة: - يبدو أنه قد آن لنا أن نضع حدا للأمر**"[4]، وبالفعل اتخذت ذلك القرار المصيري كخطوة أولى في طريق الانفصال الكامل عنه، وذلك بعد إحدى الحفلات الفنية التي تبين لها فيها - بما لا يبقي مجالاً للشك - أن سلوكيات "عبد القادر" وأسلوبه في الحياة لن يسمح لهما باستكمال حياتهما الزوجية[5].

---

(١) العمر لحظة: ص٢٤.

(٢) نفسه، ص٢٤.

(٣) نفسه، ص٢٥.

(٤) نفسه، ص٢٣.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص٣٦- ٤٣.

**٥.منزل "عايدة":**

أما "عايدة" في منزل "توتو" بك فقد كانت مثالاً آخر للمرأة المظلومة التي ظلمتها التقاليد الجافة القاسية، وظلمت هي الأخرى نفسها بسلبيتها وعدم ثورتها على تلك التقاليد ابتداء، أو على الأقل محاولة التكيف مع وضعها الذي صارت إليه إذ هي مضطرة إلى ذلك؛ فقد كانت وجها آخر من حالة الحبيب "أحمد"؛ تزوجت وبقي حبه في قلبها ينغص عليها حياتها الزوجية، كما ظل حبها في قلبه ينغص عليه حياته الزوجية.

ورغم وجود بعض الشواهد التي تدل على محاولات متفرقة لـ"عايدة" على أن تتأقلم مع حياتها الزوجية الجديدة؛ تقول في إحداها مثلاً: "**صممت على أن أقوم بواجبي كزوجة خير قيام، وأن أرعى شؤون الدار... وصممت على أن أبدأ عملي في الدار كما كنت في بيت أبي، وأن أشرف على أعمال الخدم وأراقب المطبخ، وأن أكون "سيدة بيت" بمعنى الكلمة**"(١)، إلا أن الجانب السلبي في شخصيتها لم يلبث أن بدأ في الظهور مجددا، وبدلاً من أن تحاول تغيير زوجها للأفضل أخذت تتحول هي معه للأسوأ؛ فمن وجهة نظرها "**لم يكن هناك مفر من أن أتعلم الرقص؛ وعلام المفر؟! لقد أبدى لي "توتو" أن هذه مسألة حيوية خطيرة فلم أجد بدا من موافقته، وبدأت الدروس، وبعد بضعة أيام كنت أستطيع أن أشاركه حلبات الرقص، وأدور معه بين الراقصين. وتعلمت كذلك احتساء الخمر، ولم لا وقد أفهمني زوجي أن من الحطة والمعرة والجهل أن أرفض الشراب؟ وأني لا بد أن أتعود شرب كأس أو كأسين حتى لا أخجله بين رفاقه وزملائه، وشربت في المرات الأولى كأني أشرب دواء مرا، ولكني تعودت بعد ذلك، إن العادة تسهل لنا كل أمر وتذلل كل صعب**"(٢)، وهي لا تنكر تلك الطريقة بل تبرر لها بمبررات سطحية تافهة من الأمثال الشعبية؛ حيث تقول: "**هل أنكر أني قد صبغت بصبغتهم المدللة التافهة؟ ألم يقل المثل: من جاور الحداد كوي بناره، و: من عاشر القوم أربعين يوما صار منهم؟**"(٣).

ومع تلك الشخصية السلبية التي اتسمت بها "عايدة"، بالإضافة إلى طبيعة الوسط الأرستقراطي الذي عاشت فيه بما يحويه من انحلال خلقي وتشبع زوجها "**الرقيع المخنث**" بتلك الطبيعة؛ كان من البدهي أن تعجز عن تجاوز تلك التجربة القاسية، فتفر مع عشيقها من حياتها الزوجية ويدور بينهما الحوار التالي الذي تختم بها حياتها (الزوجية والعامة)، كما يعبر عن مرارة الصراع الدامي بينها وبين واقع المجتمع الذي تعيش به؛ حيث يخاطبها "أحمد" قائلاً: "**إنك ما زلت زوجة؟ - زوجة؟! لا تقلها مرة أخرى، أي زوجة أنا؟! زوجة ضائعة الحقوق، مهدرة الكرامة، مسلوبة زوج لا يستحق السباب، لا..لا.. إني لا أعتبر نفسي زوجة، وأستطيع أن أؤكد لك أن مصيري يمكن أن ينتهي إلى أي شيء إلا العودة إلى هذا الحيوان! ومضت برهة استغرق كلانا في التفكير، وبدأت أتصور حياتي البغيضة وزوجي الكريه، ولكن سرعان ما نفضتها عن ذهني كما ننفض الأتربة عن الثياب**"(٤).

---

(١) إني راحلة: ص١٩٨.

(٢) نفسه، ص١٩٧.

(٣) نفسه، ص٢٠٢.

(٤) نفسه، ص٢٧٩.

أما بالنسبة لـ"توتو "بك فقد نال حظه الوافر من الوصف التفصيلي؛ سواء من الناحية الشكلية أو من الناحية الجوهرية؛ ونجح "السباعي "- من خلال ذلك الوصف - في أن ينقل لنا نموذجا مثاليا لأبناء الطبقة الأرستقراطية التي حكمت ذلك الزمن الغابر؛ ولم يكد يترك شيئًا يحمل القارئ على بغضهم والنفور منهم إلا أورده.

فمن ناحية المظهر يصفه لنا وصفًا يبعث ما فيه من مظاهر النعومة والتخنث على الاعتقاد بأنه أقرب إلى النساء منه إلى الرجال؛ ويتأكد ذلك من خلال اختياره المتقن لعيني فتاة - وهي "عايدة" - لوصفه؛ حتى يكون الوصف أبلغ وأكثر دلالة على ما يريد، تخبرنا "عايدة" عنه حينما قابلته لأول مرة فتقول: **"شاب متأنق، أصفر الشعر، أبيض البشرة، متورد الوجنتين، أحمر الشفتين، أميل إلى السمنة... واقتربت منهم محيية، ورد الأب تحيتي مرحبا... ثم أشار إلى ابنه اللامع المتورد: - ابني؛ "توتو"... إذًا فـ"توتو" هو ابنه؛ ذكر لا أنثى! لشد ما خدعني الاسم، ولكن معهم الحق؛ فهو في تأنقه وحفاظته أحق باسم "توتو" من غيره من أسماء الرجال"**(١).

أما من ناحية المخبر فلم يكن الأمر أقل سوءا؛ فعلى مدى عدة صفحات ومن خلال عدد من الأفكار التي يعتنقها "توتو" بك أظهر لنا "السباعي" مدى الحمق والسفول اللذين يتمتع بهما غالب أبناء هذه الطبقة؛ ومن نماذج ذلك المشهد التالي الذي يسأل فيه "عايدة": **"- هل تعلمت الرقصة الجديدة؟ - ولا القديمة. - أنت لا ترقصين؟ - أجل. - كيف؟! هذا أمر غير معقول! - ولم لا؟! إني لا أحب الرقص. - لا تحبينه؟! هذه مسألة من ضروريات الحياة؛ كالأكل والشرب، كيف تعيشين بلا رقص، لا.. لا، لا بد أن أعلمك الرقص، سأعتبر نفسي مسؤولاً عنك منذ الآن"**(٢)!

ونظرا لذلك فلم يكن هناك مبالغة في رأي "عايدة" الذي كونته عنه وموقفها الرافض تجاهه، وإن كان ذلك لم يمنعها من الرضوخ وقبول الزواج به؛ مما أحدث هذا الصراع الداخلي الذي عاشته طيلة فترة الحياة الزوجية بينهما؛ يقول "السباعي" - على لسانها - بأسلوبه الساخر المعهود: **"هذا الرقيع الجالس بجواري قد أعطاني نموذجا للطبقة العليا، أستغفر ا ! بل الطبقة السفلى الرقيعة المدللة. ونظرتُ إليه ولم أدر ماذا أقول له؟ أألعن أباه؛ أعني دولة أبيه"**(٣)، وفي سياق تذكرها للحبيب الغائب "أحمد" تعقد مقارنة خاطفة فيما بينهما؛ توضح من خلالها عمق المفارقة الواضحة بين شخصيتيهما ومواقفهما؛ بين الانتماء لـ"مصر" وشعبها الذي اتسم به "أحمد" كضابط مصري في مقابل الانسلاخ الذي يتمرغ فيه أبناء هذه الطبقة، والذي تناوله "السباعي" بالسخرية والانتقاد في أكثر من مشهد من رواياته؛ تقول "عايدة": **"تذكرت "أحمد"، وتذكرت مصريته الحقة، وتذكرت "الكشري أبو**

---

(١) إني راحلة: ص٩٩.

(٢) نفسه، ص١٠٧.

(٣) نفسه، ص١٠٥.

**جبة" و"مية الدقة"، وتذكرت حماسته للجيش وحماسته لـ"مصر"، وتمنيت لو استطعت أن أجثو أمامه وأقبل قدميه"**[1]، ولذا فقد خاطبتْ "أحمد" في موقف آخر حينما استشعرت بعض غيرته عليها من هذا الشخص قائلة: "**لن أسمح لك قط أن تغار من مثل هذا الإنسان التافه، إني أربأ بك أن تقارن به نفسك، وأربأ بنفسي أن تغار علي منه، إني لا أكن لأمثاله غير شعور واحد؛ هو الاحتقار**"[2].

وتنتقل "عايدة" إلى بيت زوجها "توتو" بك لتعيش فيه مأساتها منذ اليوم الأول، وأول ما لاحظته "عايدة" عليه هو افتقاده لتحمل المسؤولية والرغبة في العمل والإنتاج؛ فتقول: "**توقعت أن يبدأ عمله، وأن يخرج في الصباح ويعود في الظهيرة، كما يفعل كل ذي عمل، وأن الأمر قد لا يخلو من ذهابه أيضا بعد الظهر... ولكني وجدته يخرج أول يوم ثم يعود بعد ساعة... وأدهشتني عودته، ولكنه أنبأني أنه قد أنهى عمله، وأنه لا يستطيع أن يعطيهم من وقته أكثر من ساعة، بل إن ساعة كثيرة عليهم! والظاهر أن الساعة فعلاً كانت كثيرة عليهم، فقد بدأ يبخل بها، وأصبح لا يكاد يذهب إلى الشركة إلا لأخذ مرتبه**"[3]، ثم تتابع حديثها موضحة لنا المقومات التي تجعله أهلاً للعمل بتلك الشركة وعلة هذا التساهل الذي قوبل به من إدارتها: "**أي عمل يمكن أن يقوم به "توتو" بك وهو الذي طالما صرح أنه لا يكره شيئًا كالعمل؟! إن العجيب حقًا هو أن يعطوه عملاً؛ إذ كان كل ما يطلب منهم هو الراتب الشهري، مراعاة لخاطر صاحب الدولة وتوقعا لعودته إلى الحكم، وكانت الشركة بعيدة النظر، فلم تبخل عليه به؛ لأنها لا تريد جهد "توتو" بك أو خبرته، ولكنها تريد نفوذ أبيه**"[4].

ولا يمر وقت طويل حتى تأتي ثاني ملاحظات "عايدة" على ذلك الوسط الذي انتقلت إليه؛ ولكن الملاحظة هذه المرة كانت أشد قسوة وأبلغ دلالة بصورة صادمة؛ تقول "عايدة": "**بدأتُ ألاحظ ذات يوم أحد الأصحاب العزاب يلازم زوجة صاحب آخر كظلها، وأنهما كثيرا ما يختليان في أحد الأركان فيقضيان الساعات في همسات خافتة، وأدهشني الأمر، وقلت لـ"توتو": - إن فلانًا وفلانة لا يبدو منظرهما وتصرفهما مستساغًا، وأنه يجب عليهما أن يراعيا مشاعر الزوج. ووجدت "توتو" ينظر إلي ثم يضحك في سخرية: - الظاهر أنك ما زلت غشيمة، هذه الأشياء طبيعية جدا. وأصابتني الدهشة وقلت متسائلة: - ما هي تلك الأشياء الطبيعية التي تتحدث عنها؟! - سرقة الزوجات من أزواجهن والأزواج من زوجاتهن** [كذا]**، كان يجب أن يطلقوا عليه النادي الشرعي لكثرة ما يحدث فيه من حوادث الطلاق والزواج، أو على الأصح النادي غير الشرعي! وأجبته مستنكرة: - عجبا! ما ظننت أشياء كهذه تحدث في ناد محترم وبين قوم لهم مكانتهم. - وما دخل ذلك في الاحترام؟! هنا يطلق الأزواج ويتزوج العزاب؛ إذا دخل متزوجا خرج أعزب، وإذا دخل أعزب خرج زوجا؛ ولذلك كنت أفضل أن أدخله وإياك قبل الزواج حتى نخرج منه زوجين بدلاً من أن نخرج مطلقين! - هذا تشنيع منك! - تشنيع؟! هذه أقوال تستند على وقائع، اسمعي؛ هل تعرفين "علي بك رسمي"؟ لقد اشترك في النادي عزبا، أما زوجته فقد كانت زوجة**

---

(1) إني راحلة: ص١٠٥.

(2) نفسه، ص١٢٦.

(3) نفسه، ص١٩٨، ١٩٩.

(4) نفسه، ص١٩٩.

**"أحمد عبد ا  "، هذه واحدة، عدي على أصابعك، أما مدام "سماحة" فهذا ثالث لقب لها، فقد كانت منذ بضعة أشهر مدام "فتوح"، ومنذ سنة كانت مدام "محرز"، والأزواج الثلاثة أصدقاء وزملاء في النادي، و"علي فتح الدين"؛ لقد لطش زوجته تلك من مسيو "سكاريبي"! ويبدو لي أن الأخير يوشك أن يستعيدها منه، و"إبراهيم زكي" و"علي عبد الرحمن" تبادلا زوجتيهما! ما رأيك؟ أتعتبرين أقوالي تشنيعا؟ - هذه أشياء عجيبة لا يصدقها عقل. - على أي حال لا يقلقك أمر "محمود"، ودعي زوجته تتناجى مع "فتحي" حتى تتيح له الفرصة لمراودة أخته "ميمي"، إنها حلقة مفرغة ليس فيها خاسر، فهذا ينهش ذاك، وذاك ينهش هذا"[(١)]!**

إن الحوار السابق - الذي تعمدت الدراسة إيراده على طوله - لهو دليل واضح على الثقافة التي كانت تصدر عنها تصرفات هذه الفئة من تلك الطبقة؛ ثقافة الانحلال الأخلاقي والشيوع الجنسي والخيانة الزوجية؛ التي لم يظل منزل "عايدة" وحياتها الزوجية بمنأى عنها لفترة طويلة؛ فبعد فترة قصيرة جدا من زواجهما اكتشفت - عن طريق الصدفة - خيانة زوجها لها مع صديقتهما "طمطم": **"في الثانية التالية قُطع الشك باليقين وعلا صوت صاحبة الحقيبة تنادي من حجرة النوم: - "توتو". لقد كانت هي بعينها؛ "طمطم"، تتعجل زوجي وهي راقدة على فراشي!... أحسست أني جمرة متقدة... أبلغ به الاستهتار إلى هذا الحد؟!... ماذا بقي لي من قيمة في الحياة وأنا أرى زوجي يخونني في بيتي وأمام عيني؟! أوَ قد هنت إلى هذه الدرجة حتى تستحل امرأة فراشي وبيتي بمثل هذه البساطة؟!"[(٢)]**.

أما الصدمة التالية والأشد قسوة التي تلقتها "عايدة" فقد تمثلت في رد فعل زوج "طمطم" الذي ذهبت إليه لتخبره بخيانة زوجته لتطفأ غلتها؛ فما زادها ذهابها ذاك إلا تأكدا من حيوانية وانحطاط تفكير هذه الفئة من الناس؛ تصف "عايدة" لقاءها بزوج "طمطم" قائلة: **"كنت أتوقع منه ثورة جارفة وعاصفة جامحة لا تبقي ولا تذر، وكنت أنتظر أن ينطلق إلى دارنا فيثأر لشرفه المثلوم وعرضه المخدوش، ولكن أدهشني أن أجده يحدق في ثم ينهض إلى باب الحجرة فيغلقه جيدا، ثم يعود إلي وقد علت وجهه ابتسامة باهتة... وبعد فترة إطراق قال لي في صوت خافت: - أنت السبب... كان يجب علينا أن نبدأ بالهجوم... لو استجبت لي لكنا الرابحين، ولما جلست هكذا كأن كارثة حلت بك... لم يسؤه أن تقضي زوجته ليلة مع رجل في فراش، ولكن ساءه أن ضاعت عليه فرصة مثلها"[(٣)]!**

وهكذا تتخذ "عايدة" قرارا جازما في تلك اللحظة بالهروب من حياتها الزوجية التعيسة والعودة إلى منزل أبيها، ولكن القدر كان يخبأ لها خطة أخرى أكثر مأساوية لينهي بها قصتها الأليمة؛ ففرت مع حبيبها "أحمد" إلى كوخ أحد أصدقائه بعد أن تقابلا في معهد حبهما صدفة، ثم لقيا مصرعهما الدرامي الخاطف في الليلة التالية للقائهما.

---

(١) إني راحلة: ص٢٠٣، ٢٠٤.

(٢) نفسه، ص٢٣٠، ٢٣١.

(٣) نفسه، ص٢٣٥، ٢٣٦.

**٦.منزل "شهيرة":**

يعد منزل "شهيرة" من أكثر منازل الزوجية ثراء في روايات "السباعي" من حيث التعبير عن قضايا الحب والزواج والحياة الزوجية، كما يمثل هو الآخر فصلاً من فصول القصة التعيسة للمنازل الزوجية في رواياته؛ وإن كان يحمل في ثناياه صورة لنموذج المرأة الإيجابية ذات الإرادة وصاحبة الاختيارات والمتحكمة في حياتها؛ فقد تمتعت شخصية "شهيرة" لدى "السباعي" برؤية واضحة وفهم مخصوص ووعي قلما نلحظه في النماذج السابقة في مسألتي الحب والزواج، فهي في زواجها - كما وضحت الدراسة سابقًا[(١)] - لم تسمح لأحد بالتدخل في اختيارها وقررت الزواج بـ"مدحت" الشاب الطموح الوسيم، وربما ساعدها على ذلك نشأتها في أسرة محبة ومتفهمة رغم انفصال الأب والأم.

ويبدو من بعض المواقف فهمها لطبيعة المجتمع الذي تعيش فيه ومبادئه وإن لم تكن في وفاق تام مع تلك المبادئ، وفي الحوار التالي بينها وبين "عبد اللطيف" يبدو إدراكها لطبيعة المجتمع الشرقي فيما يتعلق بمسألة خدمة المرأة للرجل في إعداد الطعام؛ فحينما يهم "عبد اللطيف" بالقيام لإحضار الطعام له ولها، ويرى أن ذلك يقع تحت مفهوم "القوامة" التي يجب أن يتمتع بها الرجل؛ تصر هي على القيام لاختيار الطعام المناسب وإحضاره، وترى أن ذلك - على العكس - من أكثر مهام المرأة الشرقية بداهة، فتقول في صراحة: "**يا أستاذ "عبد اللطيف"، إنني سيدة بيت؛ لا تنس أننا في مجتمع شرقي تخدم المرأة فيه الرجل ما داما في البيت**"[(٢)]. وفي موقف آخر معه أيضا حينما يلمح إلى كون زوجها هو المخطئ لعدم انتباهه إلى ذكائها وجمالها فترد عليه بعبارتها التي تحمل قدرا ملحوظًا من الحكمة والفهم للحياة الزوجية؛ فهي في نظرها شركة لا يهم كم يعطي كل طرف أو يأخذ بقدر ما تهم النتيجة الكلية التي تصل إليها هذه الشركة؛ فتقول: "**عندما يختلف طرفان في شركة تصبح الشركة متعذرة؛ بصرف النظر عن أي الطرفين مخطئ**"[(٣)].

كما يتضح في مواقف "شهيرة" نوع من التطور الطبيعي في مرحلتين؛ المرحلة الأولى قبل الزواج، والأخرى بعده؛ ذلك التطور الذي أضفى على شخصيتها ملامح من الواقعية باعتبار أن ذلك التطور هو من السنن الحياتية التي قد تعتري أية شخصية في الحياة الحقيقية؛ وتورد الدراسة الشاهد التالي - على طوله - والذي يشبه مناظرة فكرية بين امرأتين؛ إحداهما متزوجة والأخرى لم تتزوج بعد؛ حيث توضح تلك المناظرة جزءا من

---

(١) انظر: ص٢٩٣ من هذه الدراسة.

(٢) لست وحدك: ص٧٩.

(٣) نفسه، ص٨٣.

التغير في التفكير والمواقف الذي سنلحظه لدى "شهيرة" فيما بعد، بالإضافة إلى عرضها لمجموعة من الأفكار والتصورات المعتبرة بالنسبة لبعض النساء في الحياة الزوجية؛ لتكشف المفارقة الواضحة بين نظرتين؛ إحداهما واقعية قائمة على الممارسة والتجربة، والأخرى مثالية تستند إلى رؤية رومانسية حالمة حول الزواج.

فـ"شهيرة" قبل الزواج "**طالما عابت على زميلاتها اللاتي تزوجن قبلها واشتكين من أن أزواجهن يهجرن** [كذا] **البيت ويلعبون بذيولهم، قالت لإحدى صاحباتها التي تشكو من أن زوجها لم يعد يطيق الجلوس في البيت: - أنت مسؤولة. - كيف؟ - ما من امرأة يمل زوجها البيت إلا وهي السبب. - ماذا تريدين مني أن أفعل؟ أنصب له سيركًا في البيت! - بل تهيئين له الجو المريح. - فعلت وا ، هيأت له كل ما يريد.. طبخت على مزاجه. - الأكل ليس كل شيء. - سجلت له أدوار "أم كلثوم" التي يحبها. - ربما كان يحب الهدوء. - سكت فلم يعجبه. - لا بد أن هناك خطأ تعجزين عن اكتشافه. وردت على صاحبتها التي تشكو من أن زوجها لم يعد يحبها كما كان، وأنها تشك في أن له علاقة بأخريات: - أنت السبب. - لماذا؟ - فقدت جاذبيتك. - لست أظنني تغيرت عما كنت. - هل تُعدين نفسك في البيت كأنك خارجة؟ - وهل هذا معقول؟ - ولم لا؟ - لأن هناك أشياء لا بد أن أعملها في البيت تشغلني عن إعداد نفسي. - إعداد نفسك لزوجك أهم من كل شيء. - ولكني أعد أشياء أخرى أهم. - مثل؟ - مثل تنظيف البيت، والعناية بالولد، وإعداد الطعام.. هذه كلها أشياء حيوية لو أهملتها طلقني. - وهل إعداد هذه الأشياء يمنعك من إعداد نفسك دائما لاستقباله؟ - أمعقول أن أنظف البيت وأنا أرتدي ثياب الخروج؟! أمعقول أن أغسل ملابس الولد والأحمر في شفتي والعطر في ثيابي؟! أمعقول أن أطبخ وشعري مصفوف؟! - لم أقل هذا؛ ولكنك تستطيعين دائما أن تكوني على حال مقبول جذاب وأن تنهي كل هذا قبل أن يحضر وتستعدي لاستقباله بشكل جذاب. - كلام نظري تقوله الجالسة على البر! إن عندي من متاعب البيت ما لا يترك لي فرصة لأن أنظر لوجهي في المرآة! - ومن أجل هذا فقدت جاذبيتك له واضطررته إلى أن يبحث عنها في الخارج**"[1].

إن هذه المناظرة تحمل وجهتي نظر لفئتين من الصعب الحكم على إحداهما بالصواب المطلق أو الخطأ التام؛ فهي وجهات نظر جزئية ذاتية يعبر كل منهما بها عن نفسه ويهدر التعبير عن الآخر، رغم أن التوفيق بينهما قد يحدث نوعا من التكامل في الرؤية ويؤدي إلى الوفاق والتغافر والتغافل عن الصغائر، وهو ما لا يحدث في الأسر المفككة التي تفتقد للحوار؛ حيث يعتقد كل طرف أن وجهة نظره هي الصحيحة وأن وجهة نظر الطرف الآخر هي على النقيض تماما؛ فالزوج يرى أن على زوجته أن تكون زوجة وأما وخادمة في ذات الوقت دون مراعاة للأعباء الواقعة على كاهلها، والزوجة ترى أن بين تلك الأدوار خصومة تامة وأنه لا يمكن التوفيق بينها مطلقًا، وهكذا تتدافع مشاكلهم في طريق مسدود غالبا ما ينتهي بالطلاق، أو على الأقل ما يمكن تسميته بالطلاق الصامت؛ الذي تنفصم فيه عرى التفاهم ويفتقد لمقاصد الزواج المعتبرة لتبقى مظاهره الشكلية فقط.

---

(١) لست وحدك: ص١٠٢- ١٠٤.

وعودة للحديث حول التطور في مواقف "شهيرة" الذي أشارت إليه الدراسة سابقًا؛ يأتي الشاهد التالي الذي يتحدث عن حياتها بعد الزواج والذي يحمل بذور التناقض الواضح مع ما تحدثت عنه قبل زواجها ويستخدم نبرة أكثر واقعية وإشعارا بالخبرة والتجربة؛ حيث "**لم تعد "شهيرة" تجد أن أهم ما في حياتها هو إعداد البيت ليكون مقر مريحا لـ"مدحت" وإعداد نفسها لتكون مخلوقة جذابة له، وجدت الحياة معقدة أكثر من هذا؛ الصورة الوردية التي رسمتها أيام الحب الوردية لعلاقة الرجل بالمرأة لم تعد بسيطة كما كانت، لم تعد دعامتها الأساسية مجرد رجل وسيم يقدم وردة ويهمس بكلمات الحب، والمرأة بعد أن تصبح زوجة لا تقتصر حاجاتها على مجرد الورود وهمسات الحب، بل هي تحتاج إلى النقود التي تدبر بها أمر البيت والمعاملة الإنسانية التي تشعرها بكرامتها وعزتها**"(1).

ويأتي الشاهد التالي ليوضح لنا الصورة الكاملة للأسباب التي أدت بـ"شهيرة" إلى تغيير قناعاتها السابقة وتبنيها لقناعات كانت قبلُ من أشد المعارضين لها: "**مشاكل كثيرة تبدو تافهة ولكنها كانت تثير أعصابها؛ انسداد البالوعة، تلف الحنفية، قطع الكهرباء، عطل التليفون، وكان أكثر ما يثيرها أن عليها أن تتحمل عبئها وحدها؛ لقد اكتشفت أن "مدحت" لا يعتبر نفسه مسؤولاً عن شيء من هذا، كان يتصرف كأنه نزيل في فندق وأنه يدفع الحساب شاملاً الخدمة، وأن شخصا ما - للأسف كانت "شهيرة" - عليه أن يتحمل كل مسؤولية خدمته. واكتشفت أيضا أنه عصبي، وأن وراء كلماته الرقيقة وهمساته الذائبة التي اتسم بها أسلوبه خلال قصة الغرام الناجحة التي أفضت إلى الزواج ألفاظ خشنة وصرخات حادة عندما يكتشف أن هناك بعض التقصير في تأدية خدماته أو إطاعة أوامره**"(2).

ويواصل "السباعي" دفاعه الواضح عن "شهيرة" مستكملاً تبريرها لحالة الإصرار على الطلاق التي وصلت إليها وكيف أنها لم تأل جهدا في أداء واجباتها؛ قائلاً: "**بذكائها عودت نفسها الاحتمال، فقد كانت تعرف أنه يعود متعبا من العمل وأن عليها أن تريحه وتحتمله. ولكنه لم يحاول أن يرد إليها المعاملة الطيبة ولا أن يقوم بجزء من مسؤولياته؛ كان رجلاً مدللاً، ربما دللوه في تربيته وربما ملأه إعجاب الفتيات به في النادي وفي الكلية غرورا فتدلل، المهم أنه كان يضع نفسه دائما موضع المخدوم دون أن يرد الخدمة لخادمه، وكانت هي دائما الخادم، يعطل التليفون وتكتشف أنه لم يدفع الاشتراك وتسأله: لماذا لم يدفع؟ - ليس لدي وقت. - من يدفع إذن؟ - ادفعيه أنت. وهكذا وجدت نفسها أن عليها أن تذهب لتدفع اشتراك التليفون وأن تقوم بكل مسؤوليات البيت حتى تلك التي كانت تعرف منذ صغرها أنها تدخل في اختصاص الرجل**"(3).

ثم تعطينا "شهيرة" نموذجا من نماذج تعامل زوجها مع المشكلات التي تقابلهما في حياتهما الزوجية، يتضح من خلاله طبيعة ذلك الزوج المتكاسل غير المتحمل للمسؤولية؛ الذي

---

(1) لست وحدك: ص١٠٩.

(2) نفسه، ص١١٠، ١١١.

(3) نفسه، ص١١٢.

"**يطالب بكل حقوقه ويتنصل عن كل مسؤولياته**"[1]؛ ففي إحدى المرات "**تسأله أن يذهب بها و"محمود" إلى النادي لتجلس به في فناء الأطفال، ولكنه يرد في عجلة: - لدي محاضرة ولا بد أن أنزل، وتطلب تاكسي وتأخذ الطفل بعربته الصغيرة إلى النادي**"[2].

ورغم هذا التقصير في مسؤولياته فهو - كما ذكرت الدراسة سابقًا - لا يستطيع التغافل عن بعض التقصير الذي تقع فيه زوجته دون إرادتها؛ ربما بسبب المسؤوليات والمهام الثقيلة الواقعة على عاتقها والتي يبخل أن يمد لها يد المساعدة فيها؛ "**تنطلق صيحة من حنجرته: - أين القميص اللبني؟ - عندك في الدرج.- لا يوجد. - لا بد أنه عند المكوجي. - لقد خلعته منذ أسبوع. - جائز. - جائز يعني إيه؟ - يعني مكث في الغسيل ثلاثة أيام وبقي عند المكوجي أربعة. ويصيح في غضب: - إهمال. وتعود صيحته إلى الانطلاق: - زرار القميص مقطوع. - البس غيره. - أريد أن ألبسه. - هاته حتى أخيطه لك. - ألم أطلب إليك من قبل أن تخيطيه؟ - نسيت. - وماذا أفعل لك حتى تتذكري؟ الحياة أصبحت لا تطاق! وحاولت جهدها أن تتقي غضباته؛ القمصان جاهزة والأزرار في محلها والطعام الذي يريده دائما معد، ومع ذلك لم يكن يخلو الأمر باستمرار من أخطاء مفاجئة تثيره**"[3].

ومن مظاهر التنصل من المسؤولية من قبل الزوج "مدحت" أيضا أنانيته الشديدة، وفي الشاهد التالي تلخص "شهيرة" المشكلة بقولها: "**لو أنه إنسان مدلل فلن يكون بالنسبة إليها مشكلة؛ فهي قد دللته، وهي تدلله وهي مقتنعة تماما بأن من واجب كل إنسان أن يدلل الأقربين إليه، وليس هناك أقرب من الزوج ولا أولى منه بتدليل الزوجة. ولكن المشكلة ليست في أنه إنسان مدلل، بل في أنه يريد أن يأخذ ولا يعطي، يدلل ولا يرد التدليل، مشكلته الحقيقية في أنه يعتبر نفسه مخدوما وأنه يدفع ثمن خدمته نقدا! فهو يعطيها مصروف البيت ويأخذ بدله خدمة من كل نوع بما فيها التدليل**"[4]!

ومن أبرز مظاهر تلك الأنانية عدم قيامه بأي دور لمساعدة زوجته داخل المنزل أو في رعاية الطفل، بل وضيقه بهما مع ذلك! "**الشيء الذي حز في نفسها هو ضيق "مدحت" بها وبالطفل! لم تحاول بالطبع أن تشركه في سهرها بالطفل، وكانت تغلق الحجرة عليها لكيلا يصل إليه صياحه بالليل، ولكنه لم يكن يخفي تبرمه بالضجيج وإعلانه في كل وقت أن الحياة لم تعد تطاق وأن الزواج حماقة والخلف غلطة! كانت راحته فوق كل شيء، ولم تحاول هي أن تضايقه في خروجه، ولم تقصر في خدمته، ولكنه لم يكف أبدا عن الشكوى والتبرم**"[5].

---

(١) لست وحدك: ص١١٩.

(٢) نفسه، ص١١٦.

(٣) نفسه، ص١١١، ١١٢.

(٤) نفسه، ص١١٤.

(٥) نفسه، ص١١٣.

كما يبرز "السباعي" الازدواجية الواضحة في تعامل "مدحت" مع كثير من المسائل المتعلقة بمسؤولياته كزوج؛ وتظهر أبرز صور تلك الازدواجية في تعامله مع أهله وأهل زوجته؛ حيث **"يطلب منها ما لا يحتمه على نفسه؛ تنوي أمه زيارتهما فيقول لها: - حضري أكل. - عندنا في الثلاجة فرخة واللحمة الباقية من أمس. - لا، ابعتي اشتري حمام** [كذا] **واعملي سمك مايونيز. - ولكني متعبة، والخادمة عندها إجازة، و"محمود" يحتاج دائما إلى أحد يرعاه. ويصيح غاضبا: - عندما تأتي على أمي تعقدينها! أتريدين أن آخذها للغداء في الخارج؟! - أمك ليست غريبة. - معنى ذلك ألا نطعمها؟! - أبدا، ولكن تأكل مما نأكل منه. - لأنك لا تهتمين بها. وتهز رأسها في يأس وتقول: - سأطبخ ما تريد، لا داعي لكل هذا. ورغم كل ما تسوقه إليها أمه من كلام مسموم منذ أن تدخل... تذهب إلى المطبخ وتعد كل ما طلب "مدحت"، وعند الغداء لا تسمع كلمة حمد! وعندما تحضر أمها للبيت لا يستطيع أن يخفي ضيقه، وعندما تسأله أن يحضر عند عودته دستة جاتوه من "جروبي" يقول في اقتضاب: - "جروبي" ليس في طريقي. وتكره "شهيرة" أن تثير خلافًا قد يصل إلى مسامع أمها فتقول: - إذن سأنزل أنا لأشتريه. وبعد الغداء تسأله وهو يهم بالنزول: - ألا تنتظر قليلاً حتى توصل ماما؟ وفي ضيق يقول: - ليس لدي وقت. - اجلس ولو لحظة، على الأقل من باب المجاملة. - لقد زهقت من المجاملة"[1]!**

ورغم ذلك تبدأ المشاكل الحقيقية في بيت "شهيرة" إلا مع بدء محاولات "مدحت" كسر قيود الزواج وارتباطاته؛ فـ**"بعد شهور أحس بثقل القيد، ولم تعد "شهيرة" شيئًا يسعى إليه، بل يهرب منه! وكثرت المحاضرات والندوات، وبدأ رسم الخطط وتدبير الحجج والأعذار للزوغان من البيت. وبكل ما تملك من ثقة في نفسها وإيمان برابطة الحب الذي شدها بـ"مدحت" لم يطف بذهنها أنه يمكن أن يكون ككل الأزواج قد ضاق بالبيت وتاق إلى الانطلاق، وأنها يمكن أن تكون كأية زوجة عادية؛ شيئًا غير مثير ولا جذاب"**[2].

وتنتهي تلك المشكلات بأقسى ما يمكن أن تتعرض له المرأة من قبل الزوج؛ وهو الخيانة الزوجية، فبعد أن تركها متملصا من الذهاب معها هي والأولاد للنادي بحجة اضطراره للذهاب للعمل "**أحضرت تاكسي وذهبت بالأولاد والدادة إلى النادي، وجلست مع الأولاد في الفناء المخصص لهم، ولكن "محمود" انطلق يعدو إلى الخارج، ووثبت "شهيرة" وراءه صائحة خوفًا من أن يذهب في طريق العربات، وأمسكت به وهو يوشك أن يخطو إلى الطريق، وقبل أن تعود به لمحت "مدحت" يخرج من ملعب الاسكواش وبجواره فتاة شقراء ترتدي (شورت)، ولم تملك أن توقف قلبها من أن يدق بعنف؛ أهذا هو العمل الملح في المصنع؟! يرفض الخروج بالأولاد لكي يلعب (اسكواش)، ولو أنه مجرد لعب لاحتملت؛ فهي غلطة أنانية مما تعودتها منه، ولكن أن يلعب مع فتاة ويخرج وإياها بهذا المنظر في وسط النادي فهو أمر يتعدى الأنانية إلى العدوان وجرح الكرامة، إنها تقبل أن تنطوي في البيت لكي تكون أما نموذجية، ولكن ليس لتصبح زوجة مخدوعة مهانة أمام كل الناس"**[3].

---

(١) لست وحدك: ص١١٤- ١١٦.

(٢) نفسه، ص١٠٧.

(٣) نفسه، ص١٢٠، ١٢١.

ثم ينهي "السباعي" الحياة الزوجية بينهما بالنهاية الطبيعية المأساوية لمثل تلك المشكلة التي تسبب جرحا عميقًا لكرامة "المرأة الزوجة"؛ فقد "**انتهت إحدى المعارك بأن تركت له البيت وأخذت الأولاد وذهبت إلى بيت أبيها، وحاول الأب مرة بعد مرة أن يصلح ما بينهما حتى أصابه اليأس فقال لها: - إذا لم تحتملي العيش معه فاتركيه؛ لست أول زوجة تطلق! ولم تفزعها فكرة الطلاق وبدأت تطالب به، واستقرت أخيرا في بيت أبيها وهي مصممة أن تكون الفرقة نهائية**"[(١)].

ويتضح من خلال العرض السابق لنماذج من بيوت الزوجية في روايات "السباعي" أنها قد جاءت في غالبيتها قلقة مضطربة خالية من الاستقرار والتفاهم بين الزوجين إلا ما ندر، ومن الواضح أيضا أن "السباعي" - من خلال نفس النماذج - يلقي باللائمة في الغالب على الرجل في التسبب في تلك الاضطرابات؛ أحيانًا بسبب طبيعته المتكاسلة أو غير القادرة على تحمل مسؤوليات الزواج والقيام بواجباته، وأخرى بسبب تجاهله لرغبات الزوجة أو عدم محافظته على مشاعرها وخيانتها عاطفيا وجنسيا.

---

(١) لست وحدك: ص١٣٦، ١٣٧.

## ثانيًا المرأة أمًا:

تمثل (المرأة/ الأم) "**قيمة اجتماعية ونفسية وأخلاقية... وهي تنطوي على قدرة غير محدودة على العطاء والتفاني... ولها اليد الطولى في تدبير أمور المنزل وتربية الأطفال وتنشئتهم وتوجيههم**"[(١)]، وقد أكد القرآن الكريم وكذا السنة المطهرة على تلك القيمة العالية والمكانة المرموقة لـ(المرأة/ الأم)؛ فقد عمم ا تعالى الوصية بالوالدين كليهما ثم أتبع ذلك بتخصيص "الأم" تأكيدا على مكانتها ورعاية لحقها؛ فقال تعالى: ﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَـٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ﴾[(٢)]، وفي ذات السياق يجيء حديث الرسول ﷺ عن "أبي هريرة" رضي الله عنه: "**جاء رَجلٌ إلى رسول الله ﷺ فقال: يا رَسولَ الله، من أَحَق الناس بِحسن صَحَابَتي؟ قال: أُمكَ، قال: ثُم من؟ قال: ثُم أُمكَ، قال: ثُم من؟ قال: ثُم أُمكَ، قال: ثُم من؟ قال: ثُم أَبوكَ**"[(٣)]!

ولفترة طويلة وممتدة من تاريخ المجتمع العربي كان "**المجال الوحيد للمرأة في عالم الرجال هو مجال الأمومة؛ فالمرأة في المجتمعات العربية تتحدد بأمومتها التي تعتبر القاعدة الأساسية لاستقرار المرأة في عائلتها الجديدة (عائلة الزوج)، وتشعر المرأة التي تضع ذكرا بالاعتداد والرضا لمساهمتها في شرف العائلة ورفعتها**"[(٤)]! وقد تحقق ذلك بصورة واضحة في روايات "السباعي"؛ فعلى سبيل المثال كان عدم الإنجاب واحدا من أبرز أسباب عدم الاستقرار في زواج "سيدة" واتجاه زوجها للزواج من أخرى؛ فقد كانت أم زوجها: "**تتهكم عليها شهرا بعد شهر كأنها مقصرة أو عاجزة، وكانت تدعو من آن لآخر لابنها "علام" بأن يعوض ربنا عليه بولد**"[(٥)]، وحينما تزوج "علام" وسألت "سيدة" الحماة عن مدى علمها بذلك أو رضاها عنه أجابتها في صراحة لا تُحسد عليها: "**- وما له؟ هو صغير ولا عاجز؟... على الأقل يتزوج امرأة تنجب له ولدا كبقية الرجال... وصرخت "سيدة" في العجوز في غيظ: - ومن قال لك: إني لا أنجب؟! - وهل يحتاج هذا إلى قول؟ - ولماذا لا يكون هو السبب؟ - اخرسي قطع لسانك! ابني راجل من ظهر راجل. إذن فـ"علام" تزوج لكي ينجب**"[(٦)]؛ ومن هذا المنطلق فإن "سيدة" حينما تزوجت من آخر وحملت منه سعدت بذلك ونظرت إلى ذلك الحمل باعتباره "**حملاً يرد اعتبارها كامرأة بعد طول مهانة وإذلال**"[(٧)].

---

(١) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥)، مرجع سابق، ص٢١.

(٢) سورة لقمان: آية ١٤.

(٣) محمد بن إسماعيل البخاري: الجامع الصحيح المختصر، تحقيق: مصطفى ديب البغـا، دار بـن كثيـر، بيروت، ط٣، ١٩٨٧، ٥/ ٢٢٢٧ (رقم ٥٦٢٦).

(٤) الأمومة.. نمو العلاقة بين الطفل والأم، مرجع سابق، ص١٣٩.

(٥) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٦١.

(٦) نفسه، ص٤٦١، ٤٦٢.

(٧) نفسه، ص٦٣١، ٦٣٢.

وربما لم يرد في ذلك النطاق شاذًا سوى موقف "هدى نور الدين" التي خاطبت نفسها وهي تقف أمام المرآة تستعرض جسدها الغض رغم كبر سنها نسبيا قائلة: "**حمدا أنها لم تحمل ولم تلد ولم تُرضع؛ حتى تحتفظ بجسدها نضرا صبيا**"[(١)]، وتعد تلك الشخصية حالة استثنائية من حالات المرأة؛ بالنظر لطبيعة عملها في الوسط الفني الذي تحرص فيه المرأة على جسدها ومظهرها في المقام الأول.

أما الاعتداد والشعور بالرضا بالمولود الذكر فقد كانا سائدين في المجتمع العربي بصورة ملحوظة في تلك الفترة أيضا، بل يظلان إلى الآن منتشرين في العديد من المجتمعات وبين فئات واسعة من البشر؛ وهذا التصور وإن لم ينحدر إلى المستوى الذي كان عليه العرب في الجاهلية من احتقار الأنثى والرغبة الآثمة في التخلص منها، والذي وصفه تعالى في كتابه بقوله: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلۡأُنثَىٰ ظَلَّ وَجۡهُهُۥ مُسۡوَدّٗا وَهُوَ كَظِيمٞ * يَتَوَٰرَىٰ مِنَ ٱلۡقَوۡمِ مِن سُوٓءِ مَا بُشِّرَ بِهِۦٓۚ أَيُمۡسِكُهُۥ عَلَىٰ هُونٍ أَمۡ يَدُسُّهُۥ فِي ٱلتُّرَابِۗ أَلَا سَآءَ مَا يَحۡكُمُونَ﴾[(٢)].. إلا أنه ينم عن ثقافة ذكورية طاغية وسائدة في تلك المجتمعات.

ومن اللافت للنظر أن ذلك الاعتداد والرضا لم يكونا يصدران عن الرجل فقط، بل كانا يصدران - ربما بصورة أشد حدة - من قبل المرأة أيضا؛ فقد "**كانت الأم - وما تزال - تتأثر بالإطار الاجتماعي حولها الذي يلح على تفضيل الذكر على الأنثى، ومن ثم فإن موقفها من ولادتها للأنثى لم يكن ليفضل موقف الرجل كثيرا، فهي الأخرى تشعر بالغصة والأسى**"[(٣)]؛ ويظهر هذا الاعتداد والرضا المبالغ فيهما في فرحة "شهيرة" العارمة بمولودها الذكر؛ فقد "**أضاعت آلامها صيحة الوليد وهم يحملونه إليها قائلين لها: - مبروك، ولد. وسألت بصوت ضعيف: - حقيقي؟ - وا  العظيم. - أنتم تضحكون علي. - سنريك حتى تصدقي. وكشفوا عن الصبي فعلت وجهها ابتسامة مشرقة**"[(٤)]. كما يظهر أيضا في حديث "أم كمال" لنفسها عن مولود زوجة عشيقها الراحل قائلة: "**إنه بنت، كان خيرا لو كان ولدا، ولكن لا بأس بنت أو ابن كله خير، المهم أن تنهض الأم سليمة**"[(٥)].

ولذا تميل الدراسة إلى تحمل (المرأة/ الأم) جزءا من المسؤولية في التفريق الحادث بين الذكر والأنثى في مجتمعاتها؛ فذلك الاعتداد الواضح بولادة أحدهما في مقابل الآخر من قبلها، وكذلك آليات التفريق في المعاملة التي يعتمدها الرجل والمرأة - بصورة أقسى منه غالبا -

---

(١) جفت الدموع: ص١٢٥.

(٢) سورة النحل: الآيتان ٥٨، ٥٩.

(٣) ليلى الصباغ: المرأة في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، ص٨٣.

(٤) لست وحدك: ص١١٢، ١١٣.

(٥) بين الأطلال: ص٢٦٧.

في التفريق بين سلوكيات الجنسين؛ لدرجة قد تختلف معها صوابية الفعل أو خطؤه باختلاف الجنس؛ كل ذلك قد أصل التمييز بين الرجل والمرأة في مراحل حياتهما المختلفة، والذي يبرز بصورة أشد حدة في الزواج باعتباره أبرز صور الشراكة بين الجنسين، فمما لا شك فيه أن "**العادات والتقاليد التي اخترعها أفراد المجتمع وكرسوها تشريعا اجتماعيا صارما تتحمل قسطًا كبيرا من المسؤولية في التمييز بين الجنسين**"(1).

وتعد تجربة "الأمومة" من أكثر التجارب ثراء في حياة "المرأة" في بيت الزوج، بل ربما أثرى تجاربها الحياتية على الإطلاق؛ فمع بداية الزواج تنظر "المرأة" إلى الحمل والولادة باعتبارهما الوسيلة الأساسية لتكوين الأسرة وتحقيق الاستقرار في الحياة الزوجية، يظهر ذلك بوضوح في حالة "شهيرة" التي كانت على اعتقاد جازم بأن احتفاظها بزوجها لن يتم إلا من خلال قدرتها على أن "**تشيد أسرتها النموذجية، وكانت الخطوة الأولى بالطبع هي الحمل؛ بغير الحمل لا تكون ولادة، وبغير الولادة لا يكون أبناء، وبغير الأبناء لا تكون أسرة**"(2).

ومن أهم مظاهر ثراء تجربة "الأمومة" - أيضا - أنها تمثل تحولاً واضحا في شخصية "المرأة" جسديا ونفسيا منذ بداية تلك التجربة المتمثلة في مرحلة الحمل، فبالإضافة إلى العديد من التغيرات الجسدية المظهرية يحدث تغير ملحوظ في كثير من قناعات "المرأة" وسلوكياتها وفهمهما للحياة بصفة عامة؛ فـ"**مع تجربة الأمومة يتوقف كيان المرأة كفرد أو كوحدة مستقلة، وتبدأ حياتها تأخذ شكلاً وصورة جديدة؛ فالطفل يشارك بالفعل كيانها، ومنذ لحظة ميلاده وهي حينئذ - في أغلب الأحيان - لا ترى ولا تقيم إلا من خلال دورها كأم وعلاقتها بطفلها**"(3).

وقد عرض "السباعي" - من خلال تجارب بعض شخصياته - العديد من مظاهر التغير التي تصحب الحمل من الناحية النفسية أو الجسدية؛ ومن تلك الشخصيات "شهيرة" التي يعرض "السباعي" تجربتها قائلاً: "**بدأ الحمل بالوحم، والوحم يصحبه قيء، شيء سخيف لا يمكن أبدا أن يكون أحد عناصر الجاذبية التي تسعى "شهيرة" للاحتفاظ بها، ثم شر من هذا صحب الوحم نفور من أشياء زوجها؛ ولا سيما الصابون الذي يستعمله، لم تعد تطيق رائحته! ولم يكن الغثيان الذي يلازمها يمنحها من الجهد والوقت ما تستطيع أن تهيئه للاحتفاظ بالزوج بل التفكير فيه! وسجل الزواج نفسه بحكم الوجود الدائم في بيت الزوجية نوعا من الارتخاء العاطفي بين الزوجين... وانتهت مرحلة المتاعب الأولى وخفت أعراض الوحم وأخذ بطنها في البروز، وبدأ اهتمامها يتركز في الإعداد للوليد المقبل، وكسبت نفسها**

---

(1) جمانة طه: المرأة العربية في منظور الدين والواقع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص١٩.

(2) لست وحدك: ص١٠٥.

(3) هموم المرأة: مرجع سابق، ص ١٥٢.

**مظهر أمومة مبكرة بإبرتي التريكو بين أصابعها تجري في أعقابها شلّة الصوف تتحول بين غرزة وأخرى إلى صديري للوليد، وأخذت تعد نفسها لدور الأم النموذجية، وأعرضت عن كل الأشياء التي كانت تستهوويها، وتناست كل التدابير التي كانت تعدها للاحتفاظ بـ"مدحت" وجَذْبه إليها"**[1].

وليست تلك الأعراض البسيطة السابقة - التي عددها "السباعي" - هي التي تصحب الحمل فقط، ولكن هناك أعراض أخرى قد تكون أشد إيلاما من الناحية النفسية بالنسبة لأكثر النساء؛ وهي تلك الأعراض المتعلقة بالتغير في الجسد والمظهر الجمالي، ويظهر ذلك بوضوح في حالة "سيدة" أيضا؛ فقد "**غير الحمل والولادة معالم جسدها؛ لم يعد ذلك الجسد الممتلئ المرسوم، تهدل صدرها وكبر بطنها وامتلأ خصرها وترهلت أطرافها، وأضحت أقرب إلى أن تكون أما منها إلى غانية، ولم تعد لها القدرة أو الحرص على أن تتابع مودات الثياب، وقدم العهد بما لديها فأصبح ما ترتديه لا يلفت ولا يثير، نضحت عليها السنوات الثلاثة التي قضتها ما بين الحمل والولادة والرضاعة وتربية "جابر"؛ فجعلت مظهرها عاديا بغير جاذبية، سوى ما تبقى من مظاهر فتنتها الأولى التي جارت عليها؛ لهفةً على الأمومة ورغبة فيها بعد طول فقدان للذات وامتهان للنفس"**[2].

وبناء على هذه التغيرات في ملامح الجسد قد تتعرض المرأة لفقد بعض ميزاتها ومهاراتها (إذا جاز التعبير) المتعلقة بهذا الجسد؛ كالقدرة على جذب الرجال وإغوائهم! ويظهر ذلك بوضوح أيضا في حالة "سيدة"؛ فقد كانت تعمل بالبغاء قبل أن تستقر حياتها ويصبح لها أسرة، فلما عادت حياتها للاضطراب وفقدت الزوج الذي هو مصدر إعالتها الوحيد بدأت في البحث عن بدائل أخرى للإنفاق على أسرتها، وكان أحد تلك البدائل أن تعود لممارسة البغاء من جديد، ولكن عقلها يخاطبها بلسان الواقع قائلاً لها: "**إنها لم تعد تصلح لهذا الأمر؛ طال العهد بينه وبينها، وذهب الاستقرار والحمل والولادة بكل ما تملك من قدرة عليه ومواهب في أدائه، لن تكون لها القدرة بهذا الشكل الذي انتهت إليه على إرضاء الغرباء وإغرائهم"**[3].

ورغم ما تحمله التغيرات الجسدية المصاحبة للحمل والولادة من دافع واضح لترك مهنة البغاء في حالة "سيدة"؛ إلا أن للتغيرات النفسية المترتبة على ممارسة دور الأمومة دورا واضحا وقويا هي الأخرى؛ تخاطب "سيدة" نفسها قائلة: "**أما البغي فقد انتهى أمرها منذ أن هبط هذا الإنسان العزيز الذي يهون وجوده معها كل صعب، والذي تمسح ابتسامته كل حزن، وتمحو ضمته بذراعيه الصغيرتين كل متاعب الدنيا... ولقد باتت تكره كل ما يذكرها به؛ تكره أن تكون بماضيها فيه سببا لألم هذا الصغير أو خدش كبريائه وجرح كرامته"**[1].

---

(١) لست وحدك: ص١٠٥- ١٠٧.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٤٨، ٦٤٩.

(٣) نفسه، ص٦٦٠.

(١) نفسه.

ومن طبيعة "المرأة" - في الغالب - أن تكون سعيدة بحملها وأمومتها المنتظرة على الرغم مما يصحب الحمل من تلك الآلام والأعراض غير المرغوبة؛ ولذا فقد **"كانت "سيدة" سعيدة بحملها رغم كل ما صاحبه من قيء وغثيان ووحم، كانت سعادتها به غالبة على كل شيء، كان حملاً يشدها إلى الحياة الطبيعية، إلى الناس، إلى النهار! حملاً يضعها في الطريق السوي القويم، حملاً يرد اعتبارها كامرأة بعد طول مهانة وإذلال، وهكذا شغلها الحمل عن كل ما عداه، لم تعد تفكر كثيرا في غيره؛ هذا الشهر بدأ يتحرك، هذا الشهر يجب أن ترقد فترة وإلا أضحى هناك خطورة على الجنين، مرة تحتاج إلى حقن كالسيوم ومرة تحتاج إلى حديد"**[(١)].

ويعد "القلق النفسي" من أبرز المظاهر التي تصحب تجربة "الأمومة" في حياة "المرأة"؛ وهو وإن لم يكن خاصا بها - بحيث يمكن أن يقع فيه الرجل الأب أيضا - إلا أنه يبرز لديها بصورة أكثر وضوحا وعنفًا؛ نظرا لطبيعة المرأة النفسية الانفعالية، وقد ظهر "القلق" بوضوح لدى شخصية "المرأة الأم" في روايات "السباعي"؛ ومن نماذجه القلق الطبيعي الناتج عن الخوف من تعرض الأولاد للمرض أو في حال إصابتهم الفعلية به؛ تتحدث "سيدة" عن تجربة الأمومة فيما يتعلق بالمرض قائلة عن ولدها "جابر": **"كل شيء يفعله مسل مبهج إلا أن يمرض، يا ساتر يا رب! موجع مرض الأبناء، وأوجع ما فيه أننا لا نستطيع أن نحمل عنهم آلامه، ننظر إليهم في عجز وترسب آلامهم في أعماقنا مضاعفة! وأسوأ ما في أمراضهم أننا لسنا أطباء ولا آلهة، ولا نملك إلا أن ننظر إليهم في عجز ووجيعة، نتسول الشفاء من الأطباء ونرجوه من ا   ليحل أو لا يحل وقتما يشاء"**[(٢)].

وعندما مرض ولدها بالفعل **"قالت "سيدة" في خوف: - أنا قلقة على الولد يا "أم سيد". - إذن نذهب به إلى الدكتور "عبد الرحيم"... وقبل الظهيرة هبطت "سيدة" تحمل "جابر" إلى الدور السفلي حيث عيادة الدكتور "عبد الرحيم" دكتور الأطفال... وأقبلت "سيدة" على حجرة الطبيب ... ثم جلست أمامه و"جابر" على حجرها وقالت في لهجة قلقة: - منذ أمس والولد سخن ويبدو صوته مزكوما ويسعل سعالاً قصيرا متقطعا وهو ضعيف متهالك لا يكاد يقوي على صلب جسده... ولم يطل فحص الطبيب له حتى تساءل في هدوء: - هل سبق أن أُصيب بالحصبة؟ وهزت "سيدة" رأسها بالنفي قائلة: - لا يا دكتور. - أعتقد أنه محصب. وبدا الجزع على وجه "سيدة" فقال الطبيب وهو يطمئنها بابتسامة رقيقة: - لا مفر له من الحصبة فليأخذها ويريحنا. ثم انهمك في كتابة بضعة سطور على إحدى الروشتات وهو يسأل مازحا: - اسم القرد الصغير؟ وردت "سيدة" شاردة الذهن: - "جابر"... وسلمها الورقة قائلاً: - لا يخرج من الحجرة، ولا يأكل سوى الأطعمة التي كتبتها في الروشتة في كل وجبة ويأخذ الأدوية حسب التعليمات المكتوبة أمامها... وغادرت "سيدة" عيادة الطبيب صاعدة إلى شقتها. ومرت أيام المرض ثقيلة مزعجة و"سيدة" تحت أقدام الصغير"**[(١)].

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٣١، ٦٣٢.

(٢) نفسه، ص٧٢١.

(١) نفسه، ص٦٦٢- ٦٦٥.

ولا يقتصر القلق على الأبناء في حال اليقظة فقط بل ربما يظل ذلك القلق مطاردا للمرأة الأم حتى في حال الاستسلام للنوم؛ فـ"سيدة" نظرا لقلقها الشديد على ولدها بسـبب المـرض الذي ألم به "**لم تخل أحلامها من الكوابيس المثيرة المزعجة... تهوي إلى جرف عميق لتصرخ مسـتيقظة وهي تضم "جابر" إلى أحضانها**"[1]، وقد يكون القلق في حال النوم لسبب آخر؛ مثل خوف "سـيدة" على ولدها من زوجها السابق؛ والده "عباس"، الذي يسعى لإذلالها والنيل منها عـن طريـق إبعاده عنها من خلال الحكم الذي حصل عليه بحضانة الصبي؛ "**نامت "سيدة" ليلتها نوما متقطعـا تزدحم فيه الكوابيس، "عباس" يخطف "جابر" ويعدو به في الطريق والناس يطاردونـه قـائلين: حرامـي! حرامي! وعندما يهمون بالإمساك به يقذف به إلى هوة سحيقة ليس لها قرار، ومرة أخرى النـاس تتسـال من حولها وهي تبحث عن "جابر" صائحة: "جابر"! "جابر"! ومن ورائه يبدو "عباس" وهو يقهقه**"[2].

ومن الطبيعي أن يكون الشعور بـ"القلق" مضاعفًا في المكان الواقع تحت الاحتلال، أو في زمن الحروب وما يصاحبها من دمار وإهلاك للأنفس ولمظاهر الحياة المادية بصفة عامة؛ فـ"سيدة" تخاطب نفسها - أثناء فترة العدوان على "مصر" - بطريقة تشبه القلق الوجودي بحيث لا تكتفي بالقلق على حاضرها أو حاضر وليدها فقط وإنما تتعداه إلى القلق بشأن المجتمع ككل؛ فتقول: "**الأولاد يتكاثرون يا "سيدة"، وسيكبرون ومن بينهم "جابر"، والقنابل تهبط من السماء لتدمر ما على الأرض من عمار، ولا بد لهم من مدارس يتعلمون فيها ووظائف يعملون بها، وبيوت يتزوجون فيها، ليأتوا بمزيد من الأولاد يرغبون في مزيد من المدارس والأعمال والبيوت**"[3].

أما والدة "عمار" فقد كان القلق لديها أكثر حدة وسوداوية؛ فبلدها (فلسطين) يرزح تحت الاحتلال الإسرائيلي الذي يسعى للقضاء على أية مقاومة تبزغ بين أفراد الشعب؛ وولدها "عمار" قد قرر الذهاب للانخراط في صفوف الفدائيين؛ ولذلك فقد كان قلقها أكثر حدة وأوجه تبريرا في ذات الوقت؛ "**عادت الأم تقول والدموع تخنق صوتها: - قسمتي يا رب! لم أطلب أكثر مما تطلب كل أم؛ لم أطلب أكثر من مجرد الأمان، مجرد الإحساس بأن ابني لن أفقده كلما عبر باب البيت! وزفر الأب قائلاً في سخرية: - وكأنك تأمنين عليه إذا لم يعبره!**"[4].

وحينما يتعرض "عمار" للاعتقال على أيدي القوات الإسرائيلية تصل الليل بالنهار في البكاء قلقًا عليه، ولا تركن إلى الأنباء التي يحملها البعض إليها في محاولة لطمأنتها؛ "**قال "كمال": - لدي أنباء مطمئنة. وتساءلت الأم في لهفة: - خيرا! - خيرا إن شاء ا ؛ لقد رأيت رجلاً أبصره في السجن قال لي عنه: إنه بخير. وانهمرت الدموع من عيني الأم وقالت وهي تنشج بالبكاء: - أحقًا هو بخير؟ أم تريدون طمأنتي؟!... وتمتمت الأم في حنان: - لو أراه قبل أن أموت، يا رب اجعل يومي قبل يومه. - ورد "كمال": - أطال ا عمرك. - كرهت عمري وأيامي يا بني!**"[1].

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧١٢.

(٢) نفسه، ص٧٣١.

(٣) نفسه، ص٦٤٩.

(٤) ابتسامة على شفتيه: ص٢٨٨.

(١) نفسه، ص٢٢٥.

ومن أهم الأمور التي يمكن ملاحظتها - أيضا - على تجربة "الأمومة "لدى "المرأة" في روايات "السباعي" أنّها "**بالإضافة إلى كونها حاجة عضوية جسدية، وحاجة نفسية واجتماعية، قد أصبحت لدى المرأة المقموعة المستلبة تعويضا عما تعانيه من حرمان وخيبة أمل في علاقتها الزوجية، فالأمومة هي الملجأ الذي يحميها من حياة الظلم والقهر والتعاسة، وتبدد بعضا من أحزانها**"[(١)]؛ فـ"سيدة" - على سبيل المثال - تعرض في الشاهد التالي نموذجا لما يمكن أن يفعله الطفل في حياة الأم المقموعة التي قلب زوجها حياتها جحيما لا يطاق؛ فلا يلبث وجود هذا الطفل حتى يقلبها إلى جنة وارفة الظلال رغم الشقاء والألم؛ فـ"**مع الجهد الشاق الذي كانت تبذله ومع خلو حياتها من مظاهر المتعة المألوفة كان ثمة شيء يجعل لحياتها طعما ولجهودها معنى، ولم يخطر ببالها قط في حياتها الطويلة الماضية كيف يمكن أن يكون للصغار في حياة الأمهات بهجة، كانت تألف بعض الصغار في بعض الأحيان وكانت تحنو عليهم، ولكنها لم تعرف قط ماذا يمكن أن يكون طعم الأمومة عند الأمهات، لم تشعر من قبل كيف يمكن أن تقع لمسة الجبين الساخن على كف الأم، ولا تخيلت من قبل كيف يمكن أن تُوجع آهة الصغير قلبها، لم تحاول أن تعطي اهتماما لطفل يعبر الطريق حتى نما "جابر" وأصبح قادرا على أن يعبر الطريق، وأضحت ترى في كل طفل يعبره ابنها "جابر"، وتكاد تصرخ وهي ترى عربة تُقبل نحوه وتهم بأن تعدو لتحمله بين ذراعيها. لا يعرف معنى الأمومة يا "سيدة" إلا من يمارسها... وعملك في العيادة يا "سيدة" على مشقته به شيء جميل فبانتهائه إيذان بلقاء "جابر"... تسير وإياه في الطريق وبنفسها إحساس المتعة والتفاخر والكبرياء الذي يملؤها لو أنها سارت مع أكبر الرجال قدرا وأجملهم شكلاً!... ومن متع الحياة أن تراه يأكل بشهية؛ وكانت تتباطأ في الأكل حتى ينتقي هو ما يحلو له ثم تأكل ما تبقى، ومن متعها أن تحميه وأن تضمه إلى صدرها وتحكي له الأقاصيص حتى ينام، ما طاف بذهنك يا "سيدة" أن يدفع إليك مثل هذا المخلوق هذا القدر من البهجة، في كل مرحلة من مراحل حياته له بهجة، عندما بدأ يتحدث كان ممتعا طريقة نطقه وفهمه الذكي، وعندما سار كان حدثًا مبهجا، وفي كل يوم ينمو وكأنه نبتة زرعتها وتزداد اخضرارا وإيناعا ويشيع في الدار من حولها بهجة وظلاً وأُنسا، كل شيء يفعله مسل مبهج**"[(٢)].

ولذلك فإن فقد هذه النعمة يعد مصيبة بالغة لدى الأم تتعدى فقد غيرها من النعم وغيرها من الأحباء، ويظهر "السباعي" ذلك بوضوح من خلال تجربة فقد الولد الأليمة التي مرت بها "سيدة"، متناولاً هذه التجربة على مدار عدة صفحات في وصف تفصيلي دقيق ومؤلم[(٣)]، يقول في نهايته: "**انحنى "جودة" على "سيدة" يحاول جذبها من ذراعها: - قومي يا "سيدة"، قومي، ولم تنهض "سيدة" إلا بجسد الصبي محمولاً على كتفها، وصارت تحمله وسط الناس وهي تضمه إليها في تحد وإصرار... واستقرت "سيدة" بابنها على فراشه، أقبل عليها الجيران ومن بينهم الدكتور "عبد الرحيم" وقد شاع الحزن في معالم وجهه، وأمسك بيدها وجرها بعيدا عن جسد الصبي وقال لها في تؤدة وحزم: - تجلدي يا "سيدة"، أنا أعرف كم هو أليم فقد الضنى، ولكن الإيمان با هو ملاذنا في هذه الأرزاء، يجب أن تؤمني با يا "سيدة"، قولي: إنا وإنا إليه**

---

(١) المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥): مرجع سابق، ص٥٠.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٧١٩- ٧٢١.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص٧٤٩- ٧٦٢.

**راجعون. ولم تفهم "سيدة" شيئًا من قول الطبيب، كان كل ما يطن في أذنها طنين النحلة هو: هل حقيقة فقدت "جابر"؟! فقدته إلى الأبد! لن تستيقظ بعد على يده تربت خدها وفمه يقبلها قائلاً: - أنا صحيت يا "سيدة". وتجيبه ضاحكة وهي تطرب لاسمها يخرج من شفتيه: - صح النوم يا "جابر". هل حقيقة لن تطعمه ولن تذهب به إلى المدرسة ليتحادثا طوال الطريق تحكي له ويحكي لها؟ هل حقيقة لن تحمي جسده الصغير وتحمله عاريا على كتفيها؟ ألن تدفئه في أحضانها وتقص له حتى ينام؟ غير معقول! ماذا تصنع بحياتها إن لم تفعل كل ذلك من أجله؟! لماذا تشقى وتكد إن لم يكن من أجل الجنيهات التي تعد له بها المأوى والملبس وتهيئ له بها الذهاب إلى المدرسة؟! أي شيء بعد هذا يمكن أن يكون سببا للوجود؟!... لم يكن أول لقاء لك بالموت يا "سيدة"؛ مات كثير من حولك من قبل... ولكن هذا الموت الذي تلقينه شيء آخر؛ شيء يمزق الحشا ويحرق القلب... تم كل شيء على أسرع وجه حتى لا تبيت الجثة في البيت؛ وكأن الجسد العزيز بات مصيبة يتحتم الخلاص منها على أسرع وجه!... لم تصدق أنها يمكن أن تبعث بالصغير وحيدا إلى مدفن ما أيا كان، وانهارت تعوي كحيوان جريح... وفي لحظات كان جسد الصبي قد أُعد للدفن، وساروا به إلى مقابر الصدقة ووراءهم "سيدة" تهرول جاحظة العينين فاغرة الفم متلاحقة الأنفاس، وقد بدت مشدوهة وكأنها فقدت القدرة على الفهم أو الإحساس، وانتهت المهمة في سرعة البرق... وحاولت "سيدة" عبثًا أن تهبط معهم، أن تبيت ليلتها مع الصغير تؤنس وحشته؛ تقص عليه حدوتة أو تغني له أغنية! ولكنهم منعوها في حزم وقسوة، وقالت "سيدة" في توسل ذليل والدموع تنهمر من عينيها: - ليه يا "جودة" حرام عليكم تخطفوه مني ليه؟! أنا ما عملتش فيكم حاجة! ولم يستطع "جودة" أن يكبت دمعه الذي سال في صمت على خديه، وقال وهو يزدرد ريقه: - ياللا يا "سيدة"، كفاية!... وجروا "سيدة" من يدها جرا، وعادت "سيدة" أخيرا إلى شقتها، مقرئ يقرأ القرآن والمعزون من حوله يتنهدون، والنار في صدرك يا "سيدة"، النار في باطنك لا خلاص لك منها، أينما سرت يا "سيدة" فشيء يحترق في داخلك ليوجعك ويثقل قلبك ويملأ حلقك بالمرارة، أين المفر من العذاب يا "سيدة"؟!... وانهارت "سيدة" على أحد المقاعد لا تميز من حولها شيئًا، وتعالى صوت المقرئ من حولها:** ﴿ٱلَّذِينَ إِذَآ أَصَٰبَتۡهُم مُّصِيبَةٞ﴾[1]**؛ هذه ليست مصيبة يا رب؛ إنها شيء أكبر! عقابك يا رب أقسى من كل ما فعلت من ذنوب؛ ذنبي كبير يا رب إن كنت قد سرقت أو سلكت طريق الخطيئة، وتوبتي لم ترق إلى أمل عفوك وغفرانك، ولكن عقابك أكبر من طاقتي وعذابك أقسى من قدرتي، أنا لم أقتل ضنى أو أحرق قلبا؛ فلماذا فعلت بي هذا؟!"**[2].

ومن خلال العلاقة القائمة بين الأم والابن في روايات "السباعي" تظهر بعض الخصـائص التي قد تتسم بها الأم لديه؛ فـ"أم عباس" - على سبيل المثال - في علاقتهـا بابنهـا "عبـاس" وتعاملها معه نموذج للأم العاطفية اللامتعقلة؛ فهي قد أحبته حبا غير محسوب، ودللته بطريقـة أفسدته وجعلت منه زوجا فاشلاً تسبب في مآس كثيرة لأسرته بعد ذلك؛ كان أبرزها موت ولـده الصغير في حادث سير بسبب أخذه له عنوة لإرغام والدته ثم إهماله في رعايته بعد ذلك، ومـن نماذج التدليل ذلك الموقف الذي تحكيه "سيدة": **"تعالى صوت الحاج "برعي" يقول فـي حـدة: - سـت سنوات وأنت تسقط في الابتدائية، رفدوك من مدرسة "محمد علي" نقلتك إلى "رقي المعارف"، كان المفـروض الآن أن تكون في البكالوريا. - ماذا أفعل إذا كان حظي سيئًا في الامتحانات؟! - حقًا! سيئ سـت سـنوات؟!**

---

(١) سورة البقرة: الآية ١٥٦.

(٢) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٥٢- ٧٥٧.

**ولكن ليس الذنب ذنبك، ذنبي لأني استمعت إلى كلام أمك التي تريد أن تجعلك أفندي محترم** [كذا]**، من الغد ستنزل إلى الورشة. وتدخلت "أم عباس" متسائلة في يأس وضيق: - ماذا سيفعل بها؟ - يتعلم أي شيء، لقد بدأت حياتي بكنس المطبعة ومسحها كما يفعل عم "عبده"، وعلمني الأسطى "رزق" صف الحروف، ثم ظللت بجواره حتى حللت محله وأصبحت رئيس الجمع في مطبعة "الاستقلال" في "مراسينا" في "السيدة"، وحاولت أن أتعلم الطباعة وحاولت أن أتعلم التجليد، لم أترك شيئًا لم أحاول تعلمه في المطبعة، وكل شيء تعلمته منحني قدرا بين الناس وبين عمال المطبعة، لا بد أن تتعلم لكي تعمل، المسألة ليست فهلوة، ليس هناك من يعملون بغير علم سوى الشحاذين، وحتى هؤلاء إذا لم يتعلموا فن الشحاذة ماتوا جوعا! ولم يعجب الأم هذا الكلام وردت في عناد: - أنت تريد أن تقضي على مستقبله. - مستقبله في أي شيء؟ في الصياعة؟! ورد "عباس" محتجا: - أنا لست صائعا. - اخرس، أنت صايع وستبقى صائعا إذا لم تنزل المطبعة لتتعلم شيئًا، لقد اشتريت المطبعة والورشة بعرق جبيني ولا بد لك أن تحافظ عليها بعرق جبينك، لا بد أن تعمل فيها وتتعلم ما بها، لا بد أن تكون صنايعيا حتى يحترمك من حولك، و.. وقاطعته "أم عباس" قائلة في إصرار: - لن يحترمك أحد حتى تكون أفنديا موظفًا. وصاح بها الحاج "برعي" ناهرا: - اختشي يا ولية! أنا محترم أكثر من أي أفندي، وأنا أحترم كل الذين يعملون حولي"**(1).

كما كان من أبرز مظاهر تدليلها وإفسادها له - أيضا - تعاملها السلبي مع ما كانت تشعر به - بل تراه في بعض الأحيان - من تحرشاته الجسدية بـ"سيدة" الفتاة الصغيرة السن، فقد كان أقصى ما يمكن أن توجهه إليه من لوم هي أن تقول له: "**وا ما أنت جايبها البر**"(2)، أو تدعو عليه في أحيان أخرى قائلة: "**إلهي تنفضح يا "عباس" يا بن برعي**"(3)؛ ولذا فلم يكن من الغريب أن ينتهي به الحال للاعتداء الجنسي الفعلي على "سيدة" مقابل "قرش" أعطاه لها؛ ليفتح بذلك ذهنها على بوابة العلاقات الجنسية المحرمة، والذي مثل - بالإضافة لعوامل أخرى - أولى خطواتها على طريق الانحراف الجنسي بعد ذلك.

أما النموذج الضد في هذا النطاق فيظهر جليا في شخصية "فاطمة" والدة "عمار"؛ فهي تتسم بعاطفة جياشة تجاه ولدها "عمار" كغيرها من الأمهات؛ ومن أبرز مظاهر تلك العاطفة النظرة الذاتية غير الموضوعية للأمهات لمظاهر الجمال في أبنائهم، والتي تظهر في الشاهد التالي الذي رسمت فيه "مي" صورة لوجه مقاتل واتضح أنها تشبه وجه "عمار"؛ فلما أخبر الأخُ الصغير "خالد" الأم بذلك "**تساءلت الأم في فرحة: - هل هو جميل كـ"عمار"؟ وردت أخته "عايدة" صائحة: - وهل تظنين ابنك جميلاً؟ وردت الأم متفاخرة: - ليس هناك أجمل من "عمار". وقالت "عايدة" ضاحكة: - القرد في عين أمه! ونهرتها الأم قائلة: - قرد في عينك وعين أبيك!**"(1).

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص٩٤، ٩٥.

(2) نفسه، ص٣٩.

(3) نفسه.

(1) ابتسامة على شفتيه: ص١٨.

ورغم تلك العاطفة الجياشة فإنها كانت شديدة التعقل في تقييمه والحكم عليه في مسألة من أهم مسائل المستقبل التي تنتظرها كل أم لولدها وتستقبلها بفرح غامر؛ ألا وهي مسألة الزواج، فهي تؤكد لـ"مي" عدم أهليته للزواج والقيام بمتطلبات الأسرة رغم أنها تحب تلك الفتاة وتقول لها: "**إنني لا أجد في الدنيا من هو أصلح منك؛ ويكون ا قد رضي عنه لو هداه إلى رفقتك في الحياة، إني سأضاعف دعواتي له من أجلك؛ من أجل أن يكون هدية تستحقك**"(١)؛ ولا تتلكأ "أم عمار" في توجيه النصح إليها حينما شعرت بأنها متعلقة به عاطفيا وأنها تُعرِض عن الزواج انتظارا له؛ فسألتها بوضوح: "**هل تظنين أن "عمارا" يمكن أن يصبح زوجا طيبا لك؟ وهمست "مي" قائلة: - وماذا يفيد ظني؟! - هل تظنين أن عمارا يمكن أن يكون زوجا صالحا لأي فتاة؟ وردت "مي" في لهجة قاطعة: - بالطبع! إن "عمار" سيد الناس. - سيد الناس شيء وزوج صالح شيء آخر، ربما كان سيد الناس في نظرنا، ولكنه مع ذلك لا يصلح لأن يكون زوجا. - ولماذا؟! - لأنه لا يريد أن يحمل مسؤولية، لأنه شارد، لأن وجهه كما يقول أبوه: عكر! - لماذا تقولين عنه ذلك يا خالتي؟! إنه ابني يا "مي"، وليس هناك من يحبه في هذه الدنيا كما أحبه، ولكنه لن يكون أبدا زوجا صالحا لك، بل لن يكون زوجا أبدا؛ إنه نَفُور من الناس**"(٢).

ثم تتبع الحديث السابق بعقد مقارنة بين الدكتور "كمال" الذي عرض بالتقدم لخطبة "مي" وبين ابنها "عمار" الذي تحبه الفتاة وتنتظره، تحكم فيها لصالح الآخر ضد ولدها؛ معللة لوجهة نظرها وموضحة لها بحيادية تامة نادرا ما تتوفر في كثير من الأمهات؛ "**أطلقت الخالة زفرة حارة من صدرها وعادت تضم "مي" إليها وقالت في حنان: - أنت ابنتي يا "مي" وعمار ابني، ولا أكتمك القول: إني أحسست بالسعادة وأنا أستمع إلى حديث "أميرة" عن إعجاب الدكتور "كمال" بك ورغبته في الزواج منك؛ فأنا أحس له إحساسا طيبا، وإحساسي للناس لا يخطئ، وعندما أزنه بكل الموازين أجد كفته ترجح، إنه كريم وطيب وناجح، ويستطيع أن يهيئ لك الحياة الطيبة الآمنة، ويصعب علي أن أصده عنك وأن أحرمك من فرصة لا يمنحنا القدر إياها كثيرا. وصمتت الخالة برهة ثم أردفت تقول: - وأنا أحب "عمارا"؛ أحبه أكثر مما قد تحبينه، ولكني أعرف ما يصلح له وما لا يصلح، وأنا أعرف جيدا العناصر الطيبة المميزة للزوج المريح الصالح، ولا أشعر أنه يمكن أن يكون زوجا مريحا مستقرا، وأكره أن أضيع منك فرصة العمر من أجل وهم إن تحقق فلن يمنحك ما تتوهمين فيه من سعادة**"(١).

---

(١) ابتسامة على شفتيه: ص٦٢.

(٢) نفسه، ص٥٩، ٦٠.

(١) نفسه، ص٦١، ٦٢.

# المبحث الثالث

## المرأة في بيت المخدوم

تعد (المرأة/ الخادم) واحدا من أبرز نماذج المرأة في بيوت السلطة، إن لم تكن أبرز تلك النماذج على الإطلاق؛ فهي إلى جوار افتقارها لإرادتها الخاصة الذي يصدق على المرأة في بيت الأب وفي بيت الزوج؛ تفتقر أيضا للرحمية وما يترتب عليها من مودة تصبغ معاملة الأب مع الابنة والزوج مع الزوج في الغالب، مهما كان التعنت في استخدام السلطة ومهما كان التجاوز في استعمال الحزم. وعلى خلاف تلك النظرة التي تتسم بالواقعية وتتفق مع طبيعة حياة الخادم؛ فقد لاحظت الدراسة أن نموذج (المرأة/ الخادم) يعد من أفضل نماذج المرأة في بيوت السلطة في راويات "السباعي" فيما يتعلق بمسألة استخدام السلطة؛ بحيث وقع التعامل معها - في الغالب - بطريقة رفيقة ومعتدلة، وذلك إذا استثنينا من ذلك الحكم العام شخصية "سيدة" التي تعد حالة خاصة في هذا الباب.

وتعد "سيدة" أثرى النماذج التي وردت في روايات "السباعي" في هذا النطاق؛ ولذا سوف تكون الدراسة أشد تركيزا على تجربتها، مع التركيز على بعض التجارب الأخرى التي سارت - في كثير من الأحيان كما ذكرت الدراسة - في اتجاه مضاد لتجربة "سيدة" القاسية؛ بغية الوقوف على تأثير المكان بطبيعته السلطوية على المرأة، وإظهار المفارقات التي تحدث بسبب تفاوت واختلاف تعامل أهل البيت (أصحاب السلطة) مع (المرأة/ الخادم).

تمتلك "سيدة" تصورا فيه قدر كبير من الحدة عن "المرأة الخادمة"، وقد نبع ذلك التصور بالأساس من تجربة قاسية خاضتها خلال القدر الأكبر من حياتها؛ ابتداء من فقدانها لوالدتها ثم لوالدها بعد ذلك وهي ما زالت في عمر الطفولة، مرورا بمرحلة مراهقتها القاسية قبل أن (يتملكها) زوج ويكون لها أسرة خاصة بها؛ لتصل في النهاية إلى قناعة بأن جميع "**الناس يكرهونها، ليس بينها وبين إنسان على ظهر الأرض شعور طيب**"[(١)]! وفي مرة أخرى تخاطب نفسها قائلة: "**المخلوقات الوحيدة التي تبدو أنها تحبك يا "سيدة" هي الفراخ والوز! تحبك أكثر من بقية المخلوقات التي تحيط بك**"[(٢)].

ولهذا فقد كان من الطبيعي أن يفتقد التصور الذي تمتلكه "سيدة" عن الخادمة لأبسط مبادئ إنسانية تلك الشخصية فيجعلها "**مرادفة للقميص المتسخ والفراش المنكوش والأرض المتربة والحذاء المغبر**"[(٣)]، أما تصورها عن الخدمة فقد كان معبرا عن الواقع الذي عاشته وقاست ظروفه؛

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٧٦.

(٢) نفسه، ص٩٩.

(٣) نفسه، ص٣١٨.

حيث تحدث نفسها قائلة: "**من أجل لقمة العيش ورقدة سواد الليل فقدت كل الأشياء الجميلة في الحياة؛ فقدت الحرية في أن تفعلي ما تشائين وقتما تريدين؛ الأشياء البسيطة التي يفعلها كل الناس دون أن تدخل في حساب الخطايا أو في قائمة المحرمات**"[(١)].

وقد مرت "سيدة" في تجربتها بثلاث مراحل زمنية؛ ابتداء من بيت أبيها "جابر" الذي كان في الحقيقة بيت زوجته "دلال" إذا أخذنا صاحب السلطة بعين الاعتبار، ومرورا ببيت الحاج "برعي" الذي كان شديد الشبه ببيت أبيها من حيث الوجه السابق؛ حيث كانت صاحبة السلطة الحقيقية فيه - أيضا - هي الزوجة؛ "أم عباس"، وانتهاء بمنزل الأستاذ "محمد السمادوني" وزوجته السيدة "فاطمة" والذي قضت فيه بقية حياتها كخادمة قبل أن تصبح لها حياتها الخاصة، وتختلف كل مرحلة من المراحل السابقة في تفاصيلها وتعقيداتها ومظاهر قسوتها وفي الأثر الذي تركته على حياة "سيدة" بعد ذلك، وإن كانت كلها تتفق فيما يتعلق بتقييد الحرية والتسلط الذي مورس عليها في غالب الأحيان.

بدأت "سيدة" تجربتها القاسية مبكرا وهي ما زالت طفلة في بيت والدها "جابر" المغلوب على أمره من قبل زوجته "دلال"؛ وذلك بعد أن ماتت والدتها وهي بعد صغيرة لا تعي ما حولها؛ ولذلك ترى الدراسة أن "سيدة" وإن لم تكن - في هذه المرحلة - خادمة بالمعنى الرسمي للكلمة؛ إلا أن المعاملة التي كانت تلقاها من قبل زوجة أبيها تدل على أنها كانت خادمة من الناحية الواقعية؛ وهي الناحية الأكثر أهمية والأبقى أثرا حسبما ترى الدراسة.

تبدو شخصية "دلال" منذ الوهلة الأولى في الرواية شخصية امرأة صاحبة سلطة؛ فهي امرأة شابة وجميلة، لا تكاد تنزل من منزلها حتى تتلقفها أعين الرجال في الحارة بالغمز واللمز، وهي قد تزوجت برجل كبير السن ضعيف الشخصية هو "جابر" والد "سيدة"، ويظهر في مواقفها تسلط واضح على هذا الزوج المغلوب على أمره الذي تزوجها بعد وفاة زوجته؛ لأنه كان "**في حاجة إلى من يرعاه ويرعى الصغيرة التي معه**"[(٢)]؛ فجاء الأمر على خلاف توقعه، ومن الأمثلة الواضحة على ضعف شخصيته في مواجهتها أنه - على سبيل المثال - لا يملك أن يرد عليها حينما تسب - في وقاحة وغلاظة - زوجته الميتة؛ "**ويجيء رده مستسلما كأنه يضع خاتمة للنقاش، قائلاً في صوت مسترحم مغلوب: - ا يرحمها. وتأبي "دلال" إلا أن تكون صاحبة القول الأخير فتجيب في إصرار: - ا يجحمها مطرح ما راحت**"[(٣)]! وفي موقف آخر حينما أراد أن يمنح ابنته الوحيدة الصغيرة "سيدة" قرشًا من أجل المولد "**رفع رأسه إلى أعلى في شيء من الحذر، وأردف قائلاً: - لا تخبري أمك دلال**"[(٤)]!

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٤٦٨.

(٢) نفسه، ص١٩.

(٣) نفسه، ص١٦، ١٧.

(٤) نفسه، ص٣١.

وانطلاقًا من هذا الضعف والخور الذي اتسم به الأب في مواقفه مع زوجته؛ اتخذت الزوجة مكانها في مركز السلطة من المنزل وتصرفت باعتبارها السيد الوحيد فيه؛ فتسلطت على ابنته الوحيدة التي من المفروض أنه تزوجها من أجل رعايتها والاهتمام بها في المقام الأول، وأذاقتها صنوف القسوة والعذاب بسبب وبدون سبب؛ فقد كان أول ما تفتح الفتاة عينيها عليه في الصباح حين تستيقظ ودون مقدمات أن "**تسمع صرخة منبعثة باسمها من مرقد "دلال": - "سيدة"، بت ياللي تنقرصي!... تقفز الصغيرة من الشلتة بمجرد وصول النداء إلى مرحلة ياللي تنقرصي؛ فقد كانت المرحلة التالية هي أن تنقرص فعلاً، وزوجة أبيها أخصائية في القرص فيما تسميه باللباليب؛ وهي باطن الفخذ، تمد أصابعها إليها في سرعة البرق، فلا تتركها حتى تترك على الفخذين بصماتها الزرقاء كأختام الخراف المعلقة في خطاف الجزار**"[1]!

لذلك فقد كانت فكرة الخوف من "دلال" تسيطر بصفة دائمة على الطفلة "سيدة" حتى في أثناء أعمالها الروتينية التي تقوم بها يوميا، ويشعر الآخرون في الحارة بذلك وهو مثار انتقادهم وضيقهم؛ "**وقفت "سيدة" تشتري بنكلة كرات من "أم عطوة"، وصاحت بها تستحثها: - ياللا يا "أم عطوة". - ونهرتها المرأة قائلة: - مسروعة على إيه؟! - مرات أبويا تضربني. - تضربك ليه جاها خابط في نفوخها، لو عاشت أمك ما استطاعت أن تدخل الحارة**"[2]؛ ولذا يعلق أحد الجالسين على الحديث مبينًا وجه الخلل في صراحة قائلاً: "**- الحق على المعلم "جابر" الذي آواها... ألم يجد غير هذه الملعب ترعى ابنته؟! كان يجب أن يبحث عن شيء من توبه**"[3].

وقد عاشت "سيدة" تحت سلطة "دلال" حياة تشبه حياة الخدم ولا تناسبها كطفلة في سنوات عمرها الأولى؛ سواء كان ذلك من ناحية اللعب أو الطعام أو النوم، ويظهر ذلك بوضوح في الشاهد التالي: "**كانت تنام عندما تأمرها زوجة أبيها بالنوم... كانت تصيح بها من الشباك وهي تجلس مع أترابها على الرصيف يتناولن ما اشترينه من كناسة المقلة الموجودة بجوار المطبعة في شارع "السد"، أو يلعبن السيجة، أو يستمعن إلى حواديت "أم عطوة"...: - بت يا "سيدة"، مش كفاياك سهر؟! وقبل أن تمنحها فرصة الرد ينطلق نداؤها: - بت ياللي تنقرصي! وتندفع "سيدة" بأقصى سرعة وهي ترد صائحة: - جاية يام... وتصعد "سيدة" السلم الحجري وثبا وهي تتشبث بخشب الدرابزين... حتى تصل إلى الشقة... وتصيح "دلال" بـ"سيدة" عندما تسمع وقع خطواتها: - الأكل عندك على الطبلية، اقفلي الباب واقعدي كلي واتخمدي بقى وكفاية صرمحة في الحواري. وبغير رد تجلس "سيدة" أمام الطبلية لتأكل بقايا الطعام الذي تخلف عن عشاء الزوجين كما تعودت أن تفعل، ولم تكن تكره البقايا فقد كانت بغير شك أفضل ما يمكن أن تحصل عليه إذا ما جلست هي وأبوها على الطبلية! فقد كانت وحدها تملك حرية أن تأكل ما تريد وتترك ما لا تريد! وهي تكره الطبيخ البارد ذا السمن المجرمز الذي يكون طبقة شمعية حمراء فوق سطح الطبق، وتكره الرز البايت الذي يصطبغ بياضه بخضرة جنزرة الحلة التي قالت لها "أم عطوة" ذات مرة: إنها سم، وحذرتها من**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٧، ١٨.

(٢) نفسه، ص١٩.

(٣) نفسه، ص١٩.

**تناول الرز البايت في الحلة، ومع ذلك فهي لا تملك رفض أي شيء يقدم إليها وهي تجلس مع أبيها وزوجته حتى ولو كان سما؛ حتى تتجنب زغرات "دلال" وقولها في غيظ: بنت! ما له الأكل؟! اتسممي. وكانت "سيدة" تفضل سم الأكل على سم الكلام، وكان عليها أن تزدرد كل ما يقدم إليها راضية؛ حتى لا تتسبب في خلق مشادة بين أبيها وزوجته من أجلها فقد كان الأب كعادته يخرج منها مغلوبا على أمره مستسلما في مرارة! من أجل ذلك كانت تفضل أن تأكل وحدها أي شيء حتى ولو كانت البقايا؛ مجرد فتات خبز ودقة أو فجل أو رأس سمكة؛ فلقد كانت تستطيع أن تملأ بطنها الخاوي بسهولة من هذه الأشياء البسيطة التي لا تعدم وجودها في الطبلية"**(١).

أما فيما يتعلق بالنوم فلم يكن الأمر أفضل حالاً؛ حيث "**كان عليها أن تستلقي على الشلتة المفروشة بجوار الطبلية، وتجر عليها الغطاء المكوم في المطبخ في الشتاء، أو لتستلقي كما هي إذا كان الجو صيفًا، وتمر برهة - قد تطول أو تقصر - وهي محدقة في سقف الحجرة ثم تستغرق في النوم، حتى توقظها صرخة زوجة أبيها في الصباح**"(٢).

ومع بداية الصباح، وفي استعراض سريع لبعض ما كانت تقوم به "سيدة" خلال يومها غير الطفولي؛ يقول "السباعي": "**صباحها لم يكن قط صباح خير رغم ما كانت تسمع من أفواه كل الناس عن صباح الخير؛ فمن صرخة "دلال" إلى المسح والكنس، والانطلاق لمشترى احتياجات الدار، والعودة لاستبدال بعض ما أحضرت لعدم صلاحيته، ورفض الإبدال، ثم علقة تأخذها في النهاية لخيبتها.. لوجهها الذي يقطع الخميرة من البيت! وعليها بعد أن تنتهي من كل هذا أن تحمل الطعام إلى أبيها في مطبعة "برعي"... وفي المطبعة كانت تلقى بعض الحنو من الحاج "برعي"، ثم كانت تستطيع أن تجد من أبيها نوعا من الأنس والبشاشة تفتقدهما في البيت وسط التوتر وجو الإرهاب الذي كانت "دلال" تثيره حولها، وعندما تعود إلى البيت كان خير ما تلاقيه هو ألا تلاقي "دلال"، عندما يخبرها الجيران أنها أغلقت باب الشقة وخرجت، وأنها طلبت منهم أن يأخذوا بالهم من البنت عندما ترجع**"(٣).

كما يحرص "السباعي" في بعض المشاهد على إبراز الحدة المقصودة والتي تتسم بها "دلال" في التعامل مع الطفلة، من خلال إظهار المفارقة في أسلوبها وطريقة تعاملها، يبدو ذلك من خلال انتقادها للطفلة في المشهد التالي الذي يتناول يوم مولد "الماوردي"؛ وهو من الأيام التي يسعد فيها الأطفال كعادتهم في الأعياد لما فيها من لهو وبهجة؛ ورغم ذلك تخاطبها في جفاء قائلة: "**- إيه اللي صحاك من النجمة؟! - الشمس طلعت يام. - كل يوم بتطلع وأنت مخمودة. - الست "زكية" مرات الحج "برعي" حاتفرق الفول والعيش بدري. - وأنت ما لك؟ - قالت لي امبارح أن أحضر لمساعدتهم في التفريق. قولي كدا! همك على بطنك!**"(٤).

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٢١- ٢٣.

(٢) نفسه، ص٢٣.

(٣) نفسه، ص٢٣، ٢٤.

(٤) نفسه، ص٢٦.

وتطلب "دلال" من "سيدة" القيام بالأعمال الشاقة - التي من المفروض أن تتولاها هي بنفسها - قبل الانطلاق إلى بيت "أم عباس"، ثم يدور بينهما الحوار التالي الذي يظهر المفارقة في حديث "دلال" وتسلطها على الفتاة الصغيرة؛ **"في سرعة البرق استطاعت أن تسكب المياه على الأرض وتمسحها بغير كنس، وبعد برهة كانت تقف أمام "دلال" وهي تمشط شعرها بالفلاية البيضاء متسائلة في لهفة: - أروح بقى للست "أم عباس" يام؟ - ملحوقة على إيه؟! - قالت لي امبارح: تعالي من بدري لكي نفرق الفول والعيش. - أ<u>لم تأت بسيرة اللحمة</u>؟ ولم تكن "سيدة" سمعت شيئًا عن اللحمة، ولا تعرف إذا كان الحاج "برعي" قد نوى أن يفرق أرغفة اللحمة هذا العام أم سيكتفي بالفول والعيش؟ ولكنها <u>أدركت مدى ما يمكن أن يكون للحمة من جاذبية في نفس "دلال"، ومدى ما يمكن أن تسهل لها الانطلاق من البيت</u>؛ فلم تلبث أن رددت في ثقة: - سمعتها تقول للحاج "برعي": اعمل ترتيبك حانفرق اللحمة بكرة مع الفول للحبايب... <u>ومن وراء شعرها المدلى على عينيها تتخلله أسنان الفلاية نظرت المرأة إلى "سيدة" قائلة في لهجة محذرة</u>: - ترجعي على طول على البيت، <u>اوعي تروحي بالحاجة هنا ولا هنا</u>. ونظرت "سيدة" متسائلة في خوف: ألن أذهب إلى المولد؟! - <u>هات اللحمة وبعدين روحي في داهية</u>"**[(1)]!

وانتقالاً للمرحلة الثانية في حياة "سيدة" فقد انتقلت بعد وفاة والدها المفاجئة إلى بيت الحاج "برعي" صاحب المطبعة التي كان يعمل بها والدها وصديقه، والذي أصر على أن يكفلها بعد وفاته، ولسوء حظ "سيدة" فلم يكن الحاج "برعي" ذو القلب الطيب هو صاحب السلطة والكلمة المطلقة في هذا البيت؛ بل كانت تسيطر على تسيير مجريات الأمور في البيت امرأة قاسية القلب هي الست "زكية" أو كما يرد ذكرها دائما "أم عباس".

ويحرص "السباعي" على إظهار تلك القسوة مبكرا حتى قبل انتقال "سيدة" إلى بيتها؛ من خلال ذلك المشهد الطويل الذي أشارت إليه الدراسة قبل قليل والذي طلبت فيه الست "أم عباس" مساعدة "سيدة" الطفلة لها في الإعداد لمولد "الماوردي"، وتظهر تلك القسوة من خلال محورين؛ محور العمل الشاق الذي لا يناسب عمر تلك الفتاة، ومحور البخل في إطعامها بطريقة مناسبة رغم الإرهاق الذي أصابها؛ فـ"سيدة" قد **"اكتشفت أن المساعدة المطلوبة منها لم تكن مجرد نوع من تفاريح المولد التي يمكن أن تقتصر على حشو الأرغفة بالفول واللحمة ثم الخروج لتوزيعها بجوار مقام سيدي "الماوردي"، بل كانت يوما شاقًا من التنفيض والكنس والمسح؛ بدأت بحمل الأبسطة إلى السطح وفرشها مقلوبة على وجهها، ثم دعكها بغطاء الحلة لإخراج الأتربة، حتى احمرت ركبتاها من اللف والدوران بالغطاء على ظهر البساط الخشن، وتحولت بعد ذلك إلى مسح البلاط بالفرشة و"أم عباس" وراءها تُغرق الأرض بالمياه بصفيحة بين يديها وهي تأمرها بأن تعيد دعك كل بلاطة حتى كاد البلاط يبوش ويتآكل! وتلا تنظيف البلاط مسح زجاج النوافذ بالجرائد القديمة، ولم يكد ينتهي مسح الزجاج حتى جرتها إلى الحمام لتأخذ معها فمين غسيل... وأخيرا وبعد أن كاد ظهرها يقصم وبعد أن انتهت**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٢، ٣٣.

**من مساعدة "أم عباس" في نشر آخر قطعة غسيل فوق السطح قالت "أم عباس"...: - ننزل بقى نوضب الفول والعيش وناكل لقمة. وكانت حقيقة في أشد الحاجة إلى اللقمة؛ إذا كان الوقت قد جاوز الظهيرة... سترى كم تعطيها المرأة من أرغفة بعد الأشغال الشاقة التي حكمت عليها بها طوال اليوم! وانتهى إعداد الأرغفة ومدت "أم عباس" يدها بشقة بها فول قائلة ببساطة - كلي هذه يا "سيدة". هكذا! بعد طول التعب تمنحها شقة فول كأي شحاذ على باب الماوردي!"**[١].

ويصور "السباعي" الطريقة المأساوية التي انتقلت بها "سيدة" من بيت "دلال" إلى بيت الحاج "برعي"؛ ذلك الانتقال الذي كان بداية الضياع وفقدان الحرية بالنسبة لها؛ حيث يقول: "**انتقلت "سيدة" إلى بيت الحاج "برعي"؛ فقد أصر الرجل على تنفيذ وصية صاحبه "جابر" الذي هتف به قبل أن يموت بين ذراعيه: - خد بالك من "سيدة"، لا تتركها وحدها. ولم يجد "برعي" صعوبة في أخذ "سيدة"؛ إذ لم يكن هناك في الدنيا من يتمسك بها! فقد انطلقت "دلال" من البيت بعد وفاة "جابر" لحال سبيلها، ولم يكن هناك مكان لـ"سيدة" في هذا السبيل ولا حاجة لها بها، ولم يحاول الأقارب - الذين ظهروا فجأة وأطلق نساؤهم بضع صرخات - أن يعرضوا مجرد إيوائهم لها؛ بعد أن اتضح أن "جابر" لم يخلف شيئًا مفيدا، ولم يكونوا هواة عطاء بلا أخذ، وانطلق كل منهم إلى حال سبيله، واستقرت "سيدة" في بيت الحاج "برعي"، أو على وجه أصح في بيت "أم عباس"، ومنذ ذلك اليوم فقدت سيدة حريتها، ولم تكن تعلم من قبل أنها أثمن ما يمكن أن يمتلك إنسان بعد اللقمة والهدمة**"[٢].

قضت "سيدة" المرحلة الزمنية الطبيعية التي تلت وفاة والدها؛ والتي اتسمت بنوع من الإشفاق والعطف عليها من قبل المحيطين بها، ولكنها كانت فترة قصيرة جدا تلتها مرحلة أخرى أكثر واقعية ورغبة من الآخرين في تحديد الأمور، فقد "**بدأت نظرات الشفقة تمحى وتمتمات الرثاء تخفت، ولم تعد تشغل بمصابها أحدا، بل بات وجودها هو ما يشغلهم**"[٣]! وفي هذه المرحلة أخذ المبدأ الذي تنوي "أم عباس" التعامل به مع "سيدة" يتضح ويتبلور؛ والذي كان مبدأ نفعيا قائما على أساس أنها "**مستفيدة بوجودها... كان ذلك هو أساس تعامل "أم عباس" معها!**"[٤].

وقد بلغت فاتحة تلك المرحلة غاية السوء بالنسبة لـ"سيدة"، صورها "السباعي" - في المشهد التالي - بطريقة لا تدع مجالاً للقارئ سوى بغض تلك السيدة الحادة الخلقة القاسية الخُلق؛ فـ"**ذات صباح استيقظت "سيدة" برفسة في ظهرها وهي ترقد مفترشة حصيرا صغيرا فوق بلاط المطبخ! وسمعت صرخة تأتي من فوقها من شفتي "أم عباس" وهي تطل عليها بجسدها الطويل العريض المنكبين كأنها خفير الدرك لتصيح بها ناهرة: - ألم يكفك نوم؟! كل يوم تحتاجين إلى من يوقظك! وفي**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٣٩- ٤١.

(٢) نفسه، ص٦٧.

(٣) نفسه، ص٦٩.

(٤) نفسه.

**لهجة حاسمة أردفت صائحة: - انهضي خذي الطبق وهاتي بقرش فول من عم "منصور". وجلست "سيدة" فوق الحصير تدعك عينيها وفردت ذراعيها لتتمطى، ولكن قبل أن يصل تمطيها إلى نهايته شعرت بيد "أم عباس" تمتد لتقبض عليها من شعور رأسها وتجذبها إلى أعلى! وتطايرت بقايا النوم وكسل الاستيقاظ من عيني "سيدة" وأطرافها، ووجدت نفسها تقف على قدميها أمام "أم عباس" التي أخذت تستحثها: - ياللا يا بت، آخر مرة أصحيك، خذي طبق وانزلي بسرعة. وتناولت "سيدة" الطبق وكان الوقت ما زال مبكرا لم يستيقظ أحد من غرفته، وحاولت أن تدس قدميها في القبقاب الذي وضعته وراء باب المطبخ، ولكن "أم عباس" جذبتها من ذراعها لتدفعها إلى الخارج في عجلة: - فوتي من غير قبقاب. ثم تساءلت في لهجة ساخرة: - ولا على رجليك نقش الحنة؟!... وانطلقت "سيدة" تهبط الدرَج خائفة بالطبق في يدها"**[1].

ومن نماذج القسوة الحادة - أيضا - المشهد التالي الذي يحمل تجربة لـ"سيدة" الطفلة لم تكن لتثير لدى الكثير من الناس سوى الضحك، أو ربما التوبيخ اللفظي العابر من البعض على أسوأ تقدير، لكن "أم عباس" القاسية العنيفة تأبى إلا أن تجعل من تلك التجربة محاكمة علنية قاسية بدون دفاع لتلك الفتاة الصغيرة، التي من المؤكد أنها لم تعرف حـدود الحـلال والحرام أو حتى العيب بعد.

تبدأ التجربة مع اشتهاء "سيدة" للطعمية وهي تشتري الفول لـ"أم عباس"؛ ويصف "السباعي" الطعمية بطريقة لا يملك القارئ حيالها إلا مساندة "سيدة" الصغيرة في هذه السرقة غير المخطـط لها؛ فيقول: "**الطعمية المرصوصة فوقها فراش من أعواد البقدونس الخضراء، والطاسة بجوارها يغلي فيهـا الزيت وتطشطش فيها الطعمية وهي تهبط على سطحها، ورائحتها المغرية تملأ الخياشيم**"[2]، ولمـا كانـت "سيدة" لا تملك ثمن شرائها فقد اضطرت - وهي المحرومة طيلة عمرها القصـير - إلـى أن تسرق واحدة أثناء انشغال عم "منصور" مع بقية الزبائن، وعند عودة "سيدة" و"**على بـاب الشـقة وجدت "أم عباس" وقد اكفهر وجهها وبدا عليها الغضب وصاحت بها: - أين كنت كل هذا الوقت؟ - عند عـم "منصور". - سنة عند عم "منصور"؟! - كان عنده زحام. وتناولت "أم عباس" طبق الفول ونظرت إليها في مزيد من الغضب: - بكم هذا؟ - بقرش. - هذا أقل مما تعودنا أن نحضره؛ لا يمكن أن يكون بقرش! - وا العظيم بقرش. ووضعت "أم عباس" طبق الفول على المنضدة ثم جذبتها من يدها وجرتها إلى الداخل. - كل هذا الغياب ثم تعودين بهذا القدر من الفول؟! وصرخت فيها وهي تلكمها في ظهرها لكمة جعلتها تنكفئ على وجهها وجعلت الطعمية تلفت من يدها، ولم تكد "أم عباس" تبصر أقراص الطعمية تتدحرج على الأرض حتى انقضـت عليهـا صارخة كأنها اكتشفت جريمة كبرى: - إذن فقد اشتريت طعمية لنفسك وسرقت ثمنها من قرش الفول! وصاحت "سيدة" باكية: - أبدا وا العظيم! - أبدا يا حرامية! إذن من أين أحضرت الطعمية؟... - عم "منصور" أعطاهـا لي فوق الفول. وازداد هياج "أم عباس" وهي تجد نفسها تكتشف سلسلة جرائم من السرقة والكذب! وصـاحت**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٦٩، ٧٠.

(٢) نفسه، ص٧٣.

**وهي تمسك "سيدة" من شعرها: - منذ متى عم "منصور" بيفرق طعمية؟! يمكن عاشقك! وهوت عليها بصـفعة من يدها الثقيلة كالمطرقة. وصرخت "سيدة" واندفع "عباس" من حجرته متسائلاً: ماذا حدث يام؟... - اللي تنغدر سرقت ثمن الفول وجابت به لنفسها طعمية، أصلنا ناقصينها، مش كفاية أويناها ولميناهـا! وتـدخل "عبـاس" متسائلاً: - أنت سرقت ثمن الفول يا "سيدة"؟ وردت "سيدة" باكية: - أبدا والنبي!... - يا بنت الكذابـة قـولي الحق! - وا العظيم.. والنبي يا سي "عباس". وهوت صفعة ثانية من كف "أم عباس" وهي ترى إصرار "سيدة" على الكذب وصاحت بها: - نبي ما يتشفع لك يا نورية!"**[١].

ولم تقف قسوة "أم عباس" عند حد الضيق بما تتسبب فيه "سيدة" من بعض المشكلات التافهة أو ما تحدثه من مشاكسات طفولية عارضة من المعتاد أن يقع فيها من هم في مثل سنها، بل تخطى ذلك الحد إلى الضيق بالعديد من المظاهر التي كان من الطبيعي أن تحدث لـ"سيدة" كفتاة؛ والتي منها حدث بلوغها الذي كان من المفترض أن تمنحها عليه الرعاية والنصيحة المناسبتين؛ ولكن بدلاً من ذلك يقول "السباعي": "**ذات ليلة أضناها مغص موجع، وعرفت "أم عباس" بما فيها فقالت لها في حنق وكأنها مسؤولة عما أصابها: - هو يعني كنا ناقصينك!**"[٢].

وعندما بدأت تظهر عليها ملامح الأنوثة "**نظرت إليها "أم عباس" في ذهول وتمتمت في صوت خافت: أصبحت امرأة يا بت؛ مصيبة!**"[٣]، ولا يدع "السباعي" - في هذا المشهد - مساحة للقارئ لاستكناه العلة من شعور "أم عباس" بأن هذا التطور الطبيعي الحادث لدى "سيدة" يمثل مصيبة بالنسبة لها؛ فيصرح بذلك قائلاً: "**كانت تعرف أنه يثقل حركتها ويجذب الأبصار إليها ويجعل منها شيئًا آخر غير ذلك الجسد الأعجف الذي تعودت منه أن يعمل ويعدو ككلاب الصيد! كانت "أم عباس" تخاصمها في أول الأمر خصومة السيادة، تتجهم في وجهها وتصرخ فيها كصاحب عمل يمارس السلطة على عماله، ولكن التطور الذي بدأ يتخذ طريقه إلى جسد "سيدة" أخذ يدفع في نفسها إحساسا جديدا بالخصومة؛ "أم عباس" بجسدها الطويل العريض المنكبين الذي يبدو في وقفته كرجل قاسٍ رغم ثدييها المدليين كأنهما خرج فارغ على ظهر دابة! وذراعيها الطويلتين وكفيها الثقيلتين المدموغتين بالوشم الأخضر في ظهريهما، "أم عباس" الأنثى الوحيدة في بيت الحاج "برعي" كانت تكره أن تنبت إلى جوارها أنثى حقيقية من هذا الجسد الأعجف! الذي يبدو وكأن الأيام قد فرغت له لتجعل منه شيئًا مثيرا**"[٤].

ومن مظاهر القسوة والتسلط في تعامل "أم عَبَاس" مع "سيدة" أنها لم تكن تكتفي بأن تكلفها بأنواع العمل الطبيعية التقليدية التي يقتضيها الحال، ولكنها كانت تجد في إشغالها بالعمل فرضا واجبا عليها! فقد "**كانت تكره أن تراها جالسة أو لاهية، كأنما قد اشترت جهدها فهي**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٧٦- ٧٩.

(٢) نفسه، ص٨٨.

(٣) نفسه، ص١١٩.

(٤) نفسه، ص١١٤.

**لا بد أن تستهلكه إلى آخر رمق؛ من اليقظة حتى النوم!**"[١]؛ والمشهد التالي يؤكد ذلك المسلك في التعامل لدى "أم عباس"؛ ففي إحدى المرات "**بدا كأنما ليس هناك ما تفعله "سيدة" في البيت، وكما تعودت "أم عباس" أن تجد لها عملاً صاحت بها: - خذي الصفيحة ولمي قشر بطيخ للوز. وكان جمع قشر البطيخ من وسط القمامة التي تتوسط تقاطع الطرقات في البغالة أحد الواجبات الهامة التي تقوم بها "سيدة" عندما يفتقد الوز والفراخ الطعام ولا يكون هناك ما يتوافر من قشر البطيخ في البيت أو في الزقاق، وخرجت "سيدة" بالصفيحة تنتقي لسيرها قزع الظل التي ترميها جدران البيوت أو الشرفات أو الأشجار على أسفلت الطريق وأرصفته**"[٢].

ومن المشاهد التي تتضح فيها مظاهر القسوة المشهد التالي؛ الذي يوضح للقارئ كيف بلغت القسوة بـ"أم عباس" أن تقدم طيورها على الفتاة الصغيرة المنهكة من السعي في الحر فيما يتعلق بالإطعام؛ فبعد أن عادت "سيدة" من تجميع القشر للطيور من الشوارع في شدة القيظ يقابلها غضب "أم عباس" الشديد - كالعادة - من تأخرها في العودة، وبينما هي تقدم إليها الأعذار والعلل ترد عليها في جفاء قائلة: **- انتهينا! ليس هذا وقته، سأريك بعدين، اطلعي فوق خرطي القشر واملي المسقى. وقبل أن تتحرك تدخل الحاج "برعي" قائلاً: - دعيها تتغدى أولاً. - الوز ليس عنده أكل من الصباحية لازم ساخ. - هي أيضا لم تأكل منذ الصباح - في لهجة قاطعة قال الحاج "برعي" - كلي يا "سيدة". وكان عليها أن تأكل أولاً بناء على أوامر الحاج برعي**"[٣].

وفي استدراك سريع من "السباعي" لما قد يظنه البعض من إنصاف الحاج "برعي" الدائم لـ"سيدة" وكونه ظهيرا لها يقول "السباعي": "**لقد كان الرجل ينصفها عندما يحس ما يقع عليها من ظلم، ولكن إنصافه لها كان نادرا؛ لأنه كان لديه الكثير مما يشغله، كان يحب المطبعة والورشة أكثر من أي شيء، وكان ينصف كل من بها، ولو أن "سيدة" كانت تعمل في المطبعة لكان حالها أفضل كثيرا، ولكنها <u>كانت تدخل في نطاق نفوذ "أم عباس"</u>، وكانت هي وحدها المسؤولة عنها، أو بتعبير أدق: <u>المسؤولة عن عذابها وتعاستها</u>**"[٤].

ومن مظاهر المعاناة - بالإضافة إلى ما سبق - التي كانت تعانيها "سيدة" في بيت "أم عباس" عملية مساعدة "أم عباس" في عملية الاستحمام، ليس فقط لصعوبة الأمر من ناحية الإعداد والتجهيز، ولكن لطبيعة "أم عباس" الناهرة المنفرة؛ "**أقبلت "أم عباس" على الحمام بعد أن سخنت المياه وأعدت لها الغيار ووراءها "سيدة" لتدعك لها ظهرها، وكان <u>دعك ظهر "أم عباس" أحد الأعمال الشاقة التي تؤديها "سيدة"</u>!... تبدأ "أم عباس" بغسل رأسها... ولم تكن عملية سكب المياه على**

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٩٧.

(٢) نفسه، ص٨٩.

(٣) نفسه، ص٩٦.

(٤) نفسه، ص٩٦، ٩٧.

رأس "أم عباس" سهلة، لم يكن هناك شيء أبدا يرتبط بـ"أم عباس" سهلاً! كان على "سيدة" أن تسكب المياه بقدر وبأوامر؛ - ادلقي يا بت. وتنزل المياه على رأس "أم عباس"، وفجأة تصيح: - بس.. كفاية! وبعد برهة: - حطي.. بس! قلت: بس! حتى ينتهي غسل رأس "أم عباس"، وتمسك بعد ذلك بالليفة والصابونة وتقوم هي بعملية ترغية الليفة حتى تعلو فوقها طبقة سميكة من الرغاوي، ثم تمد يدها إلى "سيدة" آمرة: - خدي ادعكي... بدأت "سيدة" عملية الدعك المعتادة و"أم عباس" ترشدها بين آونة وأخرى: - اطلعي لفوق شوية.. يمينك.. أيوه كدا.. بس هنا.. ادعكي أوي"[1].

أما أسوأ التجارب التي خرجت بها "سيدة" من بيت "أم عباس" وأشدها قسوة فقد تمثلت في اعتداء "عباس" الجنسي عليها وهي الفتاة الصغيرة؛ ذلك الاعتداء الذي بدأه "عباس" بالتحرش فلما لم يجد استجابة من "سيدة" أغراها بـ"قرش" مقابل جسدها؛ ليتحول هذا التحرش إلى نوع من البغاء القائم على الاستمتاع مقابل المال؛ مما هيأها بعد ذلك لتقبل هذا الطريق وبيعها لجسدها استجابة للظروف القاهرة التي عاشتها بعد خيانة زوجها وسرقته لها ثم طلاقها منها؛ يصف "السباعي" ذلك المشهد قائلاً: "توقف "عباس" أمامها وهي تفرد ساقيها وتتكئ بظهرها على الباب وأخذ ينظر إلى ساقيها إلى ما فوق الركبة، ولم تعجبها نظراته فقد كان بها شيء غريب؛ شيء كهذا الذي تحمله نظرات المكوجي والخضري بعد بروز صدرها وامتلاء ردفيها، واستمرت "سيدة" تخرط القشر دون أن تلتفت إليه، وقال لها "عباس": - إزيك يا "سيدة"... ورفعت إليه "سيدة" عينيها وهي ما زالت منهمكة في عملية التخريط وأجابت بلهجة تحمل التحدي: - زي ما أنت شايف يا سي "عباس". وأجاب "عباس" وكأنه يحاول أن يلتقط خيطًا يقوده إلى ما يريد: - شايفك كويسة عال العال، مش بطالة أبدا! وأحست أنه يسدد بصره إلى ساقيها وكأنه يحاول أن يعريها وينفذ ببصره إلى ما وراء ثوبها، ولم تعرف ماذا تفعل ولا ماذا تقول، ولم تجد سوى قشرة البطيخ تخفي فيها اضطرابها فازدادت سرعة السكين في يدها. وعاد "عباس" يقول وهو يزدرد ريقه: - كبرت يا "سيدة" وبقالك صدر وظهر، وصمت برهة وهو يتأملها ثم أردف يقول: - فاكرة لما كان صدرك ممسوح وكنت أقرصه. وأحست "سيدة" أن عليها أن تقول شيئًا تردعه به فهتفت مقاطعة: - عيب يا سي "عباس"! ولم يكن ردها به أي تأثير رادع، على النقيض لقد اندفع "عباس" يمد يده إلى صدرها قائلاً: - وريني يا بت. وأطبقت كفه على إحدى الكتلتين الصغيرتين الممتلئتين في صدرها، والتي كانت تضيق بهما "سيدة" عندما تعدو أو تنط الحبل أو تلعب الحجلة، وعاد "عباس" يصيح في إعجاب وقد تلاحقت أنفاسه: - يا بنت الدايخة! كل هذا عندك وتخفينه علي. ولم تعرف "سيدة" ماذا كان مفروضا عليها؛ أن تذهب وتريه صدرها وتقول له: اتفرج يا سي "عباس"! إنها تعرف أن هذه مناطق يجب سترها، ولا سيما عن أعين الرجال؛ لأنها تجر إلى العيب، والعيب يفضي إلى الفضايح، والفضايح تجاب المصايب. حقيقة يفعل الأزواج العيب ولكن "عباس" لم يتزوجها ولا تظنه سيفعل على الأقل الآن... مختصر القول يا "سيدة" أنت لا تستطيعين فعل العيب إلا عندما تتزوجين أو عندما تريدين، وأنت الآن لا متزوجة ولا تريدين؛ فخير لك إذن أن تردي ذلك الولد الفاسد - كما يسميه أبوه - عن الاستمرار في

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١١٧- ١١٩.

**غيه الذي قد يقوده إلى فعل العيب، ولكن كيف؟ إن الأحمق قد هبط بجوارها على ركبتيه، وبدل أن يمسك صدرها من فوق الجلباب مد يده في فتحته وهبط به إلى صدرها ليمسك به فوق اللحم، وهتف بها وقد تلاحقت أنفاسه: - إيه ده يا بت؟! دول حلوين قوي! وجرت "سيدة" جسدها بعيدا عن يده، وتمزقت فتحة الجلباب وهي تهتف في جزع: - يا مصيبتي! - اخفضي صوتك يا بت. - ابعد يا سي "عباس"، ابعد أحسن لك. - قلت لك: اخفضي صوتك. - ابعد أنت. ولكن بدل أن يبعد مد يده في جيب جلبابه وأخرج شيئًا أعطاه لها، وسددت بصرها إلى يده فوجدت بها قرشًا. - قرش! لماذا؟! وهتف "عباس" في انفعال وهو يزدرد ريقه: - خذي يا "سيدة". - آخذ ماذا؟ - قرش. - لمن؟ - لك، اشتري به ما تريدين"**[1].

وعند هذه وصول المشهد إلى هذه المرحلة الخطرة بالنسبة لـ"سيدة" كفتاة حرص "السباعي" على إجراء حوار خلفي بين "سيدة" ونفسها حمله بعض نظراته الفلسفية، وما يمكن أن يكون تبريرا للفتاة الصغيرة في الانجذاب لتلك الخطيئة؛ "**جميل أن تأخذ قرشًا تشتري به ما تريد، هذا الشيء لم يحدث منذ سنين، منذ أن مات أبوها في ليلة المولد، ولكن ماذا يريد هو؛ العيب طبعا، ولكن لماذا يدفع الرجال نقودا من أجل العيب... هذا العيب لا بد أنه شيء ممتع للرجال يستحق أن يدفع من أجله النقود، أجل! إما أن يتزوجوا يا "سيدة" أو يدفعوا النقود، وأنت لم تدخلي بعد في النطاق الأول، "عباس" لم يتزوجك ولكنه يدفع لك النقود من أجل أن يمارس معك العيب؛ أتستحقين هذا يا "سيدة"؟! ما خطر ببالك قط يا "سيدة" أنك بت تستحقين أن يدفع من أجلك النقود ويلهث من أجلك الرجال وتتلاحق أنفاسهم!... لم يخطر ببالك أن يركع أمامك "عباس"... متلاحق الأنفاس يمد يده لك بالقرش في رجاء متعجل يرجوك أن تأخذيه! لم يحدث في حياتك يا "سيدة" مرة واحدة أن رجاك أحد أن تأخذي قرشًا، لقد كان عهدك بالقرش حتى مع أبيك أنه يطلب بالرجاء، ولكنه لا يمنح بالرجاء، ولكن "عباس" يجلس الآن بجوارك وهو ما زال يهتف مادا يده بالشيء الساحر الذي يهيئ لك أن تحصلي على ما تريدين بغير سرقة أو توسل"**[2].

ثم يتابع "السباعي" المشهد باستكمال "عباس" إغواءه لـ"سيدة" بالقرش وحصوله على ما يريده منها، واستقرار رأي "سيدة" على سهولة هذا الأمر إذا ما قيس بما يمكن أن تجنيه من ثروة من ورائه "**- خذي يا "سيدة". وهتفت "سيدة" وكأنها لا تعرف: - لماذا؟ - ألا تريدين القرش؟ - أجل أريده.- إذن خذيه. ومدت يدها فأطبقت على القرش... وقبل أن تسأله عما يريد هو من أجل هذا القرش مد يده فأطبق على ذراعها ونهض بها وهو يجذبها إلى داخل الحجرة قائلاً: - تعالي. - إلى أين؟ ولم يجبها، بل استمر يجرها إلى داخل الحجرة والفراخ تتواثب في فزع أمام هذا الاقتحام المفاجئ، وبدأت هي تشعر بالخوف والاضطراب؛ إنها توشك أن تمارس ذلك الشيء الذي يفعله الناس خفية... ولم يطل الأمر حتى أحست بجسده يسترخي، وابتعد عنها وقد هدأت أنفاسه المتلاحقة. أهذا هو العيب يا "سيدة"؟ أجل لا بد أن يكون هو... حسن! أهذا كل ما في العيب؟! المهم هو هذا القرش في يدها، هذه الثروة التي تستطيع أن تنطلق لتشتري بها ما تشاء"**[3].

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص١٠٠- ١٠٢.

(2) نفسه، ص١٠٢، ١٠٣.

(3) نفسه، ص١٠٤، ١٠٥.

وفي نظرة فلسفية استغلها "السباعي" في توضيح بعض ما يتعلق بممارسة العملية الجنسية بدأت "سيدة" تستعرض ما حدث بينها وبين "عباس" في محاولة لإدراك كنهه، "**هل سيحاول "عباس" أن يمارس العيب معها مرة أخرى؟ وهل سيمنحها كل مرة قرشًا؟ لم يبد عليه عندما انصرف أنه يريد أن يفعله ثانية، لقد تركها في غير لهفة كما نترك بقايا الطعام؛ نقبل عليه في لهفة ونعاف بقاياه عندما نمتلئ به، ولكننا نعود فنجوع وتتجدد حاجتنا إليه؛ أترى العيب كالطعام حاجتنا إليه متجددة؛ نشبع فنعافه ونجوع فنحتاج إليه؟ لا شك أنه كذلك وإلا لما استمر فعل العيب... سيكون لها أمل في قرش جديد، قرش جديد من أجل عملية عيب جديدة، ولكن أيسهل عليها ممارسة العملية مرة أخرى؟ لم لا؟! إذا تمت بمثل ما تمت به هذه فلن يكون الأمر مستعصياً، ليس عليها إلا أن تستند إلى الجدار وتستسلم وتحتمل عبء "عباس" برهة ثم ينتهي الأمر، وأطلقت "سيدة" تنهيدة؛ كل شيء بثمن يا سيدة**"[1].

ثم تلخص "سيدة" بعد هذه المحاورة الفلسفية - التي دارت رحاها بين جوانحها - الغاية التي يجب أن تسعى إليها بعد ذلك من وراء الجنس؛ فقد حدثت نفسها قائلة: "**لحظات عيب يا "سيدة" قد أتاحت لك ما لم تتحه سنوات المشقة في الكنس والمسح والغسيل**"[2]؛ فإذا كان قد كُتب عليها أن يكون التسلط والقهر مصاحبين لها على الدوام فلا بأس من أن تأخذ عليهما مقابلاً؛ وهذا ما جعلها تسلك هذا الطريق مباشرة بعد طلاقها وعدم قدرتها على العودة إلى مجال الخدمة مع حاجتها الملحة للمال للإنفاق على نفسها.

وقد ظهر الأثر النفسي للقسوة والقهر اللذين عانتهما "سيدة" في بيت "أم عباس" في العديد من المظاهر بعد ذلك؛ أحيانًا في اليقظة وأخرى في المنام؛ ففي يقظتها "**كم تصورت لـ"أم عباس" شتى أنواع الموت؛ تصورتها مرة وهي تهوي من فوق السطح**"[3]، وأما في منامها - وبعد أن فارقت بيت "أم عباس" بوقت طويل - فـ"**لم تخل أحلامها من الكوابيس المثيرة المزعجة؛ "أم عباس" تجذبها من شعرها لتلقي بها من فوق السطح**"[4].

وبعد هذا العرض السابق وختاما لتجربة "سيدة" في بيت "أم عباس" فقد كان من الطبيعي أن تظهر ملامح قسوة تلك التجربة بوضوح في ألفاظ "سيدة" التي تناثرت في حواراتها هنا وهناك؛ فهي - على سبيل المثال - كانت تشعر بأنها في سجن وليست في بيت، فقد كانت دائما ما تصف ذلك البيت بقولها: "**سجن أم عباس**"[5]، كما تصف دعوات "أم عباس" بأنها: "**لا يستمع إليها ا وإلا لما بقي حولها إنسان على قيد الحياة**"[6]! وتخاطب نفسها بعد إحدى خطاياها

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١١٠، ١١١.

(٢) نفسه، ص١١١.

(٣) نفسه، ص٤٩٨.

(٤) نفسه، ص٧١٢.

(٥) نفسه، ص٨٩.

(٦) نفسه، ص٩٤.

القاتلة من وجهة نظر "أم عباس" قائلة: "**هذه المرة لن تعتقك، ستنشب مخالبها في عنقك ولن تتركك حتى تشرب من دمك!**"[1]، كما تصف "أم عباس" في إحدى المرات قائلة: "**لا تقبل التردد ولا تنتظر حتى يخرج العذر من شفتيها إذا ما تلجلجت، بل تناولها الكف في لمح البرق!**"[2].

انتهت "سيدة" من تجربة "أم عباس" بفضيحة مدوية بعد أن اكتشف البقال سرقتها التي خطط لها "عباس" فاستدعى لها الشرطي، حتى تدخل "حمدي" لدفع ثمن المسروقات وإنقاذها من ضياع مركب كانت ستخوضه؛ ضياع السجن بعد ضياع الانقطاع عن الأهل، ولتبدأ مرحلة جديدة بالدخول في سلطة "أم حمدي" الست "فاطمة"، التي تظهر في الرواية بصورة المرأة الرحيمة الودودة وفي ذات الوقت العاقلة المتزنة.

ورغم اختلاف تلك التجربة - في الاتجاه الإيجابي - عن التجربتين السابقتين؛ إلا أن تفكير "سيدة" كان قد أخذ في التطور هو الآخر بفعل التقدم الطبيعي في السن والتجارب القاسية التي خاضتها خلال حياتها الماضية؛ فقد ازدادت رؤيتها وضوحا وآراؤها فطانة بحيث أصبحت ترى في الخدمة - مهما كانت معاملة المخدوم طيبة وراقية ومهما كان ما يقدمه لها من رعاية - نوعا من التسلط وتقييد الحرية؛ يقول "السباعي" بأسلوبه الفلسفي النفسي الذي يحرص على أن يجريه بين آن وآخر على لسان "سيدة": "**عندما نفاضل بين اللقمة - مجرد اللقمة - والموت جوعا نأكل اللقمة أولاً، نضحي من أجلها بما يمكن أن نحتاج إليه بعدها، ولكن الإنسان بتركيبه المعقد تزداد احتياجاته - وعلى رأسها حريته - بعد اللقمة، وتصبح من الحيوية بحيث تفقد الحياة قيمتها بغيرها، وتعود اللقمة - وهي وسيلة الإبقاء على قيد الحياة - وسيلة للعذاب، وتبهت قيمة الحياة وتتضاءل حتى يتمنى الإنسان لو فقدها، ويصبح الضياع خيرا لديه من البقاء الذليل في سجن الحياة**"[3]؛ ولذلك ورغم حب "سيدة" البالغ لتلك الأسرة إلا أنها بعد فترة لم تطل أخذت في السعي إلى "**طريقها الخاص، إلى مستقبلها؛ طريق السيادة، طريق السلطان على منطقة نفوذ؛ مهما ضاقت ومهما تضاءلت فهي قادرة على أن تجعلها سيدة تأمر لا خادمة تُطاع**"[4].

بدأت تجربة "سيدة" في منزل الست "فاطمة" بداية طيبة ومبشرة بالنسبة لها، أظهر "السباعي" - فيما يبدو بصورة مقصودة - من خلالها مفارقة وتباينًا واضحا مع موقف البداية لتجربتها في بيت "أم عباس"؛ وذلك بمجرد طرق "حمدي" لباب منزلهم وبجواره "سيدة" بدون سابق إنذار، وبعد محاورة بسيطة اطمأنت بها "أم حمدي" إلى عدم فعل "سيدة" لشيء مشين أو هروبها من أهلها الذين علمت بعدم وجودهم فـ"**بدت نظرات العطف في عيني السيدة وتراجعت إلى**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٢٦.

(٢) نفسه، ص١٣٥، ١٣٦.

(٣) نفسه، ص٤٦٩.

(٤) نفسه، ص٣٣٧.

**الداخل وهي تقول: - ادخلي يا بنتي، إن شاء ا  تستريحي عندنا... لقد منحتها "أم حمدي" نفس الإحساس الذي منحه إياها الفتى؛ إحساس الثقة والارتياح، لقد بعث وجه السيدة الرقيق الطيب النظيف في نفسها شعورا بالأمان، وملأتها لهجتها إحساسا بالطمأنينة، لم تجد أثرا لتلك القسوة التي تشيعها "أم عباس" في كل ما حولها**"[1]؛ ولذا واستنادا إلى تلك الفاتحة فقد كان من الطبيعي أن تشعر "سيدة" "**وهي تجتاز الباب إلى الداخل أنها تعبره إلى مستقر يؤويها من الضياع والوحشة**"[2].

ويدفع التعامل الراقي الرحيم الذي قوبلت به "سيدة" من "أم حمدي" وجميع أفراد أسرتها إلى تعجبها الشديد، وهي التي لم تتعود في حياتها سوى على القسوة والتسلط ومصادرة راحتها وحريتها؛ فتقول مظْهرة بعض ألوان التعامل المهذب معها: "**أمرهم عجيب هؤلاء الناس! إنهم يتمنون أن تستريح عندهم كأن لها حق الراحة، لقد بات ارتياحها أمرا يهم بعض الناس، وهم يسألونها أن تغتسل وتمشط شعرها وتبدل ثيابها، وهذه الفتاة الرقيقة تعتبر وجودها فرجا من عند ا . ونظرت "سيدة" إلى "سميحة" وهي تسير بجوارها متجهة إلى الحمام قائلة لها: - ادخلي اغسلي وجهك حتى أحضر لك غيارا. ثم التفتت إليها متسائلة: - هل أفطرت؟ وذكرت "سيدة" أنها لم تتناول لقمة حتى هذه الساعة... والتفتت إلى "سميحة" وهزت رأسها بالنفي، وقالت "سميحة" وهي تتجه خارجة من الحمام: - سأصنع لك ساندوتش جبنة، وبعد أن تأكلي سأريك البيت وأريك ماذا ستفعلين. - حاضر... وأطلقت "سيدة" تنهيدة راحة طويلة؛ لقد تمنت الفتاة الرقيقة لها أن تستريح عندهم وأن تبقى حتى تتزوج، هذا شيء جديد عليها، شيء غير ما وجدته في بيت أبيها مع "دلال"، وغير ما وجدته في بيت "برعي" مع "أم عباس"... هنا تبدو الأمور مختلفة، هنا تبدو الوجوه طيبة والقلوب رفيقة والنظرات هاشة والكلمات رحبة، هنا لا تشعر أن هناك من يرهبها أو يخيفها، هنا تشعر أن لها حقوقًا حتى قبل أن تؤدي ما عليها من واجبات**"[3].

ثم تعرض "سيدة" لبعض الأعمال التي كانت تقوم بها في بيت "أم حمدي"؛ محاولة أن تُظْهر السبب الوجيه للمفارقة بين البيتين السابقين والبيت الذي تعمل به الآن؛ فتقول: "**لم يكن العمل سهلاً؛ كان عليها أن تقوم بنفس الأعمال التي تقوم بها في بيت الحاج "برعي" من كنس ومسح وتنفيض وغسيل وقضاء حاجات المنزل من السوق، وكان عليها أن تبذل نفس الجهد إن لم يكن أكثر، ومع ذلك فقد كانت بغير جدال تشعر أنها أسعد حالاً وأنعم بالاً وأكثر استقرارا وأقل ذعرا؛ فقد كانت تمارس عملها كأنها أحد أفراد البيت، لم تكن تشعر ممن حولها بإرهاب السيادة أو قسوة السلطة**"[4]، ثم تعلق "سيدة" على هذه الراحة التي تشعر بها مبينة بصورة أوضح أسبابها؛ "**إنها لا تكره العمل، ولكن تكره الإرهاب، تكره الكراهية والإذلال، تكره أن تشعر ممن حولها بأنها لا تزيد على أداة**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٥.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص١٨٦، ١٨٧.

(٤) نفسه، ص١٨٨.

**تُستعمل في خدمتهم دون أن تستحق كلمة حنان أو بسمة عطف، ودون أن يكون لها حق في اللقمة الطيبة والهدمة النظيفة والشعور بالراحة والأمان"**[1].

أما عن أبرز المشاهد التي تدعم وتؤكد الشعور السابق الذي شعرت به "سيدة" داخل بيت "أم حمدي" فهو المشهد التالي؛ الذي يصور مظهرا من مظاهر الرقي في التعامل مع "الخادم" من خلال حفظ حقه - المعنوي والمادي - وأثر ذلك على الخادم نفسه، فبعد فترة قضتها "سيدة" في بيت "أم حمدي" **"قالت الأم في رفق: - اجلسي. وجلست "سيدة". وعادت الأم تقول: - مضت عليك مدة عندنا يا "سيدة"، وأنت بنت حلال وأميرة وتستحقين كل خير. ولم تعرف "سيدة" ماذا تريد الست "فاطمة" ولا عرفت بماذا ترد، واستطردت الست "فاطمة" تقول: - وقد تجمع من مرتبك مبلغ طيب، رأيت أن أشتري لك به هذا الحلق الذهب، وفي المستقبل عندما يتجمع لك مبلغ كاف سأشتري لك غوايش ذهب، الغويشات الذهب ينفعوك وقت الحاجة. وجذبت الست "فاطمة" لفافة بجوارها وأخرجت منها حلقًا ذهبيا ومدت به يدها إلى "سيدة" قائلة: - أنت ما زلت صغيرة، ولا يعرف المرء ما تجيء به الأيام، وغدا ستتزوجين ولا بد أن يكون لديك شيء، والذهب يا "سيدة" مضمون وقيمته محفوظة دائما. وأمسكت "سيدة" بالحلق تتحسسه في دهشة شديدة وهي تتساءل في شبه همس: - هذا لي؟! - أجل، عشرة شهور وضعت لك فوقها أجرة الشهر القادم، وهذه ورقة حسابها بها الوزن والثمن. ولم تلق "سيدة" بالاً إلى الورقة؛ فلم يكن الحساب يهمها، ولكن الحلق هو الذي كان يبهرها، وعادت تتحسسه في رفق وتتساءل: - هل أستطيع أن ألبسه؟ - طبعا! وأقبلت "سميحة" من الصالة باسمة الوجه وهتفت قائلة: - مبروك يا "سيدة". - ا يبارك فيك يا ست "سميحة". واقتربت منها "سميحة" تساعدها على لبس الحلق قائلة: - يا سلام يا "سيدة" مين قدك؟! ولم تعرف "سيدة" ماذا تقول، أصبحت يا "سيدة" صاحبة حلق ذهب كـ"أم عباس"، لم تعودي جرداء خالية! بل أضحى لديك ثروة ملكك وحدك، وغدا ستتزوجين يا "سيدة" - كما قالت الست "فاطمة" - وتصبحين زوجة وصاحبة بيت؛ أشياء لا تُصَدق يا سيدة"**[2].

ولكن رغم هذه المعاملة الراقية التي وجدتها "سيدة" في بيت "أم حمدي"؛ فقد بدأت - كما ذكرت الدراسة في بداية تلك التجربة - في التغير رويدا رويدا، لتدخل مرحلة جديدة تؤهلها لأن تمسك بزمام السلطة على نفسها، وقد تعددت أسباب ذلك التغير في وجهة نظر "سيدة"؛ فالمشهد التالي - على بساطته - الذي يحمل لحظة حب بين "حمدي" و"صفاء" قد أثار لديها كوامن النفس البشرية الراغبة في أن تُحب وأن تُحب؛ **"هذه الفتاة المتسعة العينين الرقيقة الجسد ذات الشعر المنسدل على كتفيها تبدو وهي تترك كفيها بين كفيه وتتطلع إلى نظراته اللهفى وتهمس بوشوشاتها كأنها شيء أكثر من آدمي! إنها لا تملك امتلاء جسدها؛ لا تملك الصدر والأرداف، ولكنها تملك شيئًا أقوى من هذا، وبين**

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص١٨٧.

(٢) نفسه، ص٢٣٢، ٢٣٣.

**الاثنين في مناجاتهما شيء أمتع من كل ما اشتهيتيه يا "سيدة"؛ أمتع من الطعام الشهي والثياب الأنيقة والنقود في كفك، أمتع من الراحة والنوم، والحرمان منه يا "سيدة" أليم أليم"**[1].

ومن الأسباب التي دفعتها للرغبة في ذلك التغيير - أيضا - تلك التجربة المريرة التي خاضتها بسبب ما نشأ بينها وبين (السيد) متمثلاً في "حمدي" من حب من طرف واحد هو طرفها؛ فقد أظهرت لها تلك التجربة الفرق النفسي الواضح القائم فيما بينهما، وأنها مهما كانت معاملته معها مهذبة وراقية فإنها لا تمثل بالنسبة له سوى "سيدة" (الخادمة).

وقد كان من مظاهر حب "سيدة" لـ"حمدي" ذلك التوله الذي مارسته تجاه أشيائه؛ فتقول: **"إن لحجرته بكل ما بها موقعا خاصا في نفسها؛ فراشه ومكتبه ورائحة ملابسه، إنها تستطيع أن تمس كل هذا مسا طبيعيا كجزء من عملها، حتى الثياب والوسادة تستطيع أن تقربها من أنفها دون أن يلحظ أحد أنها تأتي أمرا إدا أو شيئًا نكرا، وهي تستطيع أن تسعد بذلك دون لوم من أحد ودون أن توضع موضع المذنب"**[2]، كما كانت "سيدة" كذلك **"تُمسك بحذائه وكأنها تُمسك بشيء ثمين تلمعه في رفق وتضمه في رقة وحنان! وهي ترتب له الفراش وتتمنى لو مسحت رأسها في وسادته، ولقد فعلتها مرة خفية عن أهل البيت عندما كانت ترتب الحجرة وحدها"**[3].

ولكن الصدفة وحدها كشفت لها حب "حمدي" لجارته من خلال الخطأ الذي وقعت فيه "سيدة" والذي رأت فيه خطأ عابرا، بينما رأى فيه "حمدي" كارثة لا يمكن استدراكها بحيث كانت المرة الأولى التي يخاطبها فيها - وهو الرقيق الطبع - بتلك القسوة؛ **"همت بإغلاق الكتاب الذي عصفت الريح بأوراقه، ولكنها وجدت بقايا تطايرت من الصفحات كأنها فُتات ورقة شجرة جافة قذفت الريح بمعظمها على الأرض فاختلطت بتراب البساط، وأمسكت "سيدة" بالكتاب تنفضه بين يديها لتفرغ بقايا الفتات فوق المنضدة لتكنسها، وأحست بوقع أقدام تدخل الغرفة وسمعت "حمدي" يصيح بها: - ماذا تفعلين؟! وأسرعت "سيدة تدافع عن نفسها قائلة: - وا العظيم الهواء أطارها، أنا لم أمسك بها إلا لأنفضها من التراب بعد أن هب عليها من النافذة فأطار المجلة وفر أوراق الكتاب. واقترب "حمدي" وقد بدا على وجهه الجزع كأن كارثة حدثت: - فر أوراق الكتاب؟ - أجل وا العظيم. - ومد يده فأمسك ببقايا الفتات الجافة الموجودة على المنضدة وهتف في أسى: - والوردة؟ - وتساءلت "سيدة" في دهشة: - وردة؟ - أجل، الوردة التي كانت في الكتاب. - أكانت هذه الفتافيت الجافة وردة؟ - أجل. وهتفت "سيدة" في فرحة: - إذن أنزل إلى الحديقة وأحضر لك وردة حالاً. ونظر إليها "حمدي" في يأس ورد وهو يزفر غيظًا: تحضرين إلي وردة؟ - أجل، حالاً، لا تضايق نفسك أبدا. - أنت تحضرين إلي وردة؟! - حالاً. وهمت بأن تنطلق إلى الحديقة ولكنه صاح بها: - تعالي هنا. وأردف وهو يتفرس وجهها في غيظ: - غبية! - لماذا يا سي "حمدي"؟! وأمسك بالفتات التي تبقت على المنضدة في رفق شديد وقد بدا عليه الألم. وعادت "سيدة" تقول في استعطاف: - سأحضر لك وردة جميلة حمراء رأيتها أمس في أقصى**

---

(1) نحن لا نزرع الشوك: ص٢٢١، ٢٢٢.

(2) نفسه، ص٢١١، ٢١٢.

(3) نفسه، ص٢٠١، ٢٠٢.

**الحديقة. وهز "حمدي" رأسه في يأس وأجابها في صوت خفيض: - لا أريد شيئًا، شوفي شغلك... لم تكن تعرف أن الوردة التي ذرتها الريح لم تكن وردة أي وردة، وعندما سألها في استنكار: - أنت تحضرين إلي وردة؟! لم تعرف في أول الأمر لماذا استنكر منها أن تحضر له وردة بدل الوردة الضائعة، ولكنها عرفت بعد ذلك، في نفس المساء لم يغمض جفنها إلا وقد أدركت ماذا كانت الوردة، وما يمكن أن تعنيه وردة ما لإنسان ما**"[(1)]؛ وذلك حينما سمعت "حمدي" يسر إلى "صفاء" بقوله: "**- أنت لا تعرفين ماذا كانت تعني لدي؛ كانت تعني أنت! كنت أتحسسها كما أتحسس يدك الآن، لقد أحسستُ بيد تعتصر قلبي وأنا أراها تتبدد مع الريح**"[(2)].

وبعد هذه الصدمة الشديدة التي تلقتها "سيدة" في نظرة "حمدي" إليها كان من الطبيعي أن تخاطبه بينها وبين نفسها أثناء زفافها حينما وقعت عينها عليه قائلة: "**قُطعت أسباب الصلة بيننا يا "حمدي"؛ الصلة المادية التي كانت كل ما تبقى قد بلغت نهايتها؛ صلتي بحذاء أمسحه لك وفراش أرتبه وملابس أغسلها ومائدة أعدها انتهت، وكفاني ا بانتهائها شطحات التمني وسرحات الأحلام، غبنتني في كل لحظة من لحظات وجودي في محيطك، منحتك كل ما يمكن أن يمنحه إنسان، وأبيت علي حتى مجرد قبوله، أبيت علي إلا حنان السيد وعطف الأمير**"[(3)].

كما كان لـ"علام" بصراحته أحيانًا وخداعه لـ"سيدة" أحايين أخرى دور في ذلك التغير الذي أصابها، فهو يصارحها برأيه حينما تخبره عن "أم حمدي" وأسرتها قائلة: "**يعتبرونني أحد أفراد العائلة. وضحك "علام" ساخرا: - على نياتك يا "سيدة"! أنت عندهم مجرد خادمة. - ليس بالنسبة لهؤلاء الناس؛ إنهم أناس طيبون. - كلهم أسياد، وكلهم ولاد كلب!**"[(4)]. وأما خداعه لها فقد تمثل في عرضه الزواج بها بعد أن أيقن أنه السبيل الوحيد للحصول على "سيدة" جسديا لفشله في تحقيق مآربه منها، بالإضافة إلى معرفته بما لـ"سيدة" من مصاغ وأموال لدى "أم حمدي" كانت تمثل بالنسبة له ثروة، نجح في النهاية في الحصول عليه بعد أن أغرى "سيدة" بهذا العرض، ثم احتال عليها لأخذ أموالها وألقاها بالشارع دون مأوى ولا مال؛ أما "سيدة" فلم تكن تملك سوى أن تخاطب نفسها بعد هذا العرض السخي - من وجهة نظرها - قائلة: "**هذا أول عرض يا "سيدة" لخروجك إلى الدنيا الواسعة، جاد أو غير جاد، ومهما كانت نتائجه؛ فهو لا جدال نغمة جديدة في حياتك، شيء غير ألفاظ السباب التي تعودتها من زوجة أبيك و"أم عباس"، وغير ألفاظ السيادة التي مهما بلغت من الرقة والحنو فهي لا تبدو في جوهرها سوى أسلوب سيادي لتعامل رفيق حنون من الأسرة الطيبة الكريمة**"[(5)].

---

(١) نحن لا نزرع الشوك: ص٢١٢- ٢١٤.

(٢) نفسه، ص٢٢٠.

(٣) نفسه، ص٤٣٨.

(٤) نفسه، ص٣٨٦.

(٥) نفسه، ص٣٢٨.

كان هذا هو النموذج الذي مثلته "سيدة" في مجال (المرأة/ الخادمة)؛ فقد بدأت تجربتها في بيت زوجة أبيها "دلال"، مرورا ببيت "أم عباس"، وانتهاء ببيت "أم حمدي"، وهي في مجمل تجربتها قد تعرضت للقسوة البالغة والتسلط المقصود، باستثناء تجربتها في بيت "أم حمدي" كما عرضت الدراسة. ولكن العديد من شخصيات (المرأة/ الخادمة) في روايات "السباعي" قد وردت على النقيض تماما من حالة "سيدة"؛ فتمتعت - في كثير من الأحيان - برعاية أهل البيت التي تعيش به واهتمامهم، بل ربما كانت عومِلت بخصوصية ملحوظة من قبل بعض شخصيات السلطة، كما لم يرد ما يوحي بالانتقاص من حقوقها أو تكليفها فوق طاقتها.

ومن تلك الشخصيات شخصية "حنيفة" التي جاءت معبرة عن نموذج آخر من (المرأة/ الخادم)؛ نموذج ينال قسطًا وافرا من المعاملة العادلة والرحيمة، بل ربما تنشأ بينه وبين من يخدمهم نوع من العلاقة العميقة التي قد تتشابه - بقدر ما - مع العلاقات الأسرية والعائلية؛ تقول "سهير" ابنة مخدومة "حنيفة" معبرة عن تلك العلاقة الوثيقة فيما بينهما: "**كنت أشعر أن "حنيفة" أكثر من مجرد خادمة، وما أظننا تعاملنا قط على مستوى سيدة وخادمة؛ كانت نصف أم ونصف صديقة! وشدتني طيبتها وحنانها وطول عشرتها لي برباط وثيق من المودة والألفة**"[1].

والنموذج التالي من التعامل يعبر عن طبيعة تلك العلاقة التي تحدثت عنها "سهير": "**جلسنا حول المائدة وأقبلت "حنيفة" تحمل طبق البيض ووضعته أمامي وهي تقول: - كل سنة وأنت طيبة... ومددت ذراعي فأحطت به عنقها ورددت على قبلتها قائلة: - كل سنة وأنت طيبة يا "حنيفة"، كان مفروضا أن تسافري إلى أخيك "عبد الدائم"؛ لقد عطلتك عن السفر. - يوما أو يومين أو حتى أسبوع لا يهم! إنه لن يطير من قريته، إنه مزروع في الأرض كأشجار الصفصاف، و"خالدة" زوجته قد وضعت وقامت بالسلامة، إنها مسألة واجب يا ست "سهير" ولن يضيره أن أتأخر عليه قليلاً. - سأعطيك هدية لابنه، إياك أن تنسيها. - ربنا يخليك لنا يا ست "سهير". وعادت "حنيفة" إلى المطبخ والتفت لأمي قائلة: - أريد شيئًا أرسله للصبي المولود. - سأعطيك مصحفًا صغيرا في سلسلة ذهبية**"[2].

و"حنيفة" لديها إحساس واضح بتلك العلاقة يدفعها للقيام بالتضحية - اختيارا - ببعض متعها التي ربما تحرص عليها كثير من الخادمات الأخريات؛ كالحصول على الإجازة لزيارة أهلها؛ تعرض "سهير" أحد مواقف "حنيفة" في هذا النطاق عندما اضطرت الفتاة للزوم الفراش لفترة طويلة بسبب مرض ألم بها قائلة: "**ألغت "حنيفة" رحلتها إلى بلدة أخيها، واستقرت قابعة بجواري كأنها ظلي المتحرك، لا أكاد أشير بأصبعي حتى تقفز ملبية طلبي! ولم تستطع دائما أن تكبح جماح دمعها الذي يفر بين آونة وأخرى ليترك آثاره الحمراء في جفنيها ويسبب لها نهر أبي ولوم أمي**"[3].

---

(١) ليل له آخر: ص١٢.

(٢) نفسه، ص١٢، ١٣.

(٣) نفسه، ص٤٦.

كما تؤكد المحاورة التالية حول مرض "سهير" المفاجئ عمق العلاقة بين "سهير" (المخدومة) و"حنيفة" (الخادمة)، وقدرتها على إقناعها بوجهة نظرها المتفائلة البسيطة، كما تُظهر جزءا من طبيعة شخصية "حنيفة" ذات التدين التقليدي الساذج القائم على دفع الأسباب بصورة كلية والاعتماد الكامل على الغيبيات (التواكل)؛ **"ما لبثت "حنيفة" حتى عاودت حديثها متمتمة بصوتها الخافت: - من يدري؟ ربما وقاك ا  برقدتك هذه من شر منها، ألم يكن من الممكن أن تخرجي في اليوم الذي رقدت فيه فتصدم بك العربة وتصابي - لا سمح ا  - بشر مما أصبت به في ساقك؟! ألا يمكن أن يكون ا  قد وقاك من صدمة قاتلة برقدة في الفراش تستريحين فيها من شقاوتك بعض الوقت؟! وبدأتُ أفكر في إصابتي لأول مرة بالطريقة التي فكرت بها "حنيفة"، وأحسست أن المسألة أهون بكثير مما أحس بها الجميع؛ لم تكن الإصابة إذًا - كما سلمت بها "حنيفة" - أكثر من واق من لطمة أشد ومانع من صدمة أقوى، كانت فترة استجمام أو راحة؛ تفسير ساذج مريح لا دخل له بأية تعقيدات طبية! لقد تناولت المسألة كلها على أنها تدبير طيب من ا  أوقعه بنا ليقينا من شر، وسيرفع عنا بإذنه عندما يشاء... وقلت أسأل "حنيفة" سؤال المصدق على قولها: - أتظنينه فعل هذا حقًا لكي يعفيني من شر أشد؟ وأحست "حنيفة" بقوة منطقها فأجابت مؤكدة في حزم: - طبعا! ا  يحبنا يا "سهير"، يحب عباده جميعا؛ فما بالك بالطيبين منهم الذين لم يؤذوا أحدا ولا ارتكبوا شرا؟ - وسيشفيني يا "حنيفة"؟ - ما خالجني في ذلك شك لحظة واحدة. - لماذا كنت تبكين علي إذن؟! وأجابت متسائلة في شيء من الاستنكار: - أنا؟! بعد الشر عنك! ولا سالت عليك دمعة واحدة. والتفت إليها وقلت أحذرها مازحة: - لا تكذبي يا "حنيفة"، لقد كنت أرى دائما عينيك محمرتين. وردت "حنيفة" ضاحكة: - من تخريط البصل وا  يا حبيبتي! وضحكت لكذبتها ورددت ضحكتي بضحكة صافية، وأمسكت بيدي ورفعتها إلى خدها قائلة: - صدقيني أنا يا "سهير" عندما أقول لك ستشفين، لا تصغي إلى هؤلاء الأطباء؛ إنهم لا يعرفون شيئًا! هل هم الذين أرسلوا الداء؟ وأجبتها ضاحكة: - طبعا لا. - من الذي أرسله؟ - ربنا. - ربنا إذن يرفعه كما أرسله، اسأليه وادعيه وصلي له. ونظرتُ إلى ساقي العاجزة وتساءلت في دهشة: - أصلي كيف؟! وأجابت "حنيفة" مؤكدة: - في فراشك، ارفعي وجهك إليه وادعيه أن يشفيك، الجئي إليه بكل ما في قلبك من حرارة الإيمان. وبثقة عجيبة وإيمان شديد واصلت قولها في تأكيد: - غير معقول ألا يستجيب إليك، أنا أعرف ربنا جيدا، لقد ذكرني بمصائبه من قبل ولكنه كان يمنحني إياها لتقيني شرا منها، لم يخذلني ا  أبدا، كانت رحمته أغلب على كل ما رماني به"**[(١)].

وحينما قرر الأب السفر بابنته إلى "أوروبا" ليعرضها على أطباء أكثر مهارة وذوي إمكانات أكثر تطورا؛ ظهرت الطبيعة القدرية الصرفة لـ"حنيفة" بصورة أكثر وضوحا؛ تقول "سهير": **"كانت "حنيفة" آخر من أقبل علي عندما انفض السامر وخيم السكون على البيت، أقبلت تحمل مصحفًا وكتيبا صغيرا دستهما تحت الوسادة وهي تقول في جزع: - ضعيهم دائما تحت وسادتك، واذكري أن ا  يحبك وأن بيده كل شيء وأنه وحده قادر على أن يشفيك، لم يكن هناك ما يدعو للسفر أبدا فهو قادر على أن يشفيك في أي مكان، ولكن ما دام لا بد من السفر فليعدك ا  بالسلامة"**[(٢)].

---

(١) ليل له آخر: ص٥٠- ٥٢.

(٢) نفسه، ص٧٦.

ومن الشخصيات التي تنتمي للنموذج السابق أيضا شخصية "نهى"؛ وهي وإن لم تكن خادمة بصفة رسمية لكن الخدمة كانت جزءا من مهامها، فقد منحتها زوجة الضابط "عبد الرحمن" لـ"مديحة" أثناء الإجازة لتساعدها في شؤون البيت، وعرفتها إليها بقولها: **"فتاة فلسطينية من "نابلس" فقدت ذويها بعد اعتداء اليهود على العرب وطردهم من أراضيهم، وقد لقيتها وحيدة في أحد معسكرات اللاجئين وتبينت فيها الطيبة والهدوء؛ فأنست إليها وسألتها أن تعيش معنا؛ علها تؤنس وحدتي وترعى معي شؤون البيت والأولاد"**[١].

تظهر "نهى" - لدى "السباعي" - منذ بداية وجودها في الرواية في صورة طفولية حزينة وضعيفة؛ توحي بما تحمله في صدرها - على صغر سنها - من آلام الفقد؛ فقد الإنسان وكذلك فقد المكان؛ **"جلست "نادية" تلهو مع بنات "عبد الرحمن" ببعض الدمى، وعلى مقربة منهن جلست فتاة في نحو الرابعة عشرة ترقبهم في صمت حزين وقد بدا عليها سيماء الشرود، وكان وجهها رقيق الملامح، دقيق التقاطيع، قد بدت به صفرة وهزال، وفُرِق شعرها الأسود الناعم في منتصف رأسها الصغير، ثم جدل في ضفيرة طويلة تهدلت على ظهرها، واستقرت يداها متشابكتين في حجرها، وانحنى كتفاها، ومال رأسها حتى استقر ذقنها على صدرها"**[٢].

ومرة أخرى خلال عرضها من قبل زوجة الضابط "عبد الرحمن" على "مديحة" تبدو نفس تلك الملامح المنكسرة الضعيفة، بالإضافة إلى دلالات فقد الإرادة والرضوخ المستسلم للسلطة وإن لم تكن تلك السلطة قاسية أو مبالغ بها: **"أقبلت الفتاة بهيكلها الهزيل الرقيق، وعينيها السوداوين الواسعتين، وثيابها البسيطة النظيفة التي لم تزد على جلباب من الكستور وصديري من الصوف البني طويل الأكمام، وبدا جسدها طويلاً نحيلاً بلا امتلاء أو استدارة أنثوية، اللهم إلا ارتفاع منبسط لا يكاد يلحظ عند الصدر. وقفت "نهى" في حياء أمام الزائرة وقد خفضت بصرها بعد أن ألقت على السيدة نظرة فاحصة سريعة، وقالت صاحبة البيت تقدمها إلى "مديحة": - سلمي يا "نهى" على "مديحة" هانم. وتقدمت الفتاة ومدت يدها إلى "مديحة" مصافحة، واستمرت صاحبة البيت في حديثها... - أتحبين أن تؤنسيها خلال بقائها في "العريش"؟ ولم يبد على ملامح "نهى" أي تعبير؛ لا ترحيب ولا اعتراض، وأومأت برأسها إيماءة خفيفة، وأجابت في استسلام الذي لا يملك من أمره شيئًا: - أمرك"**[٣].

ويظهر منذ البداية - من خلال المشهد الخاطف التالي - المعاملة الرفيقة القائمة على المشاركة لا الاستغلال، والتي من المتوقع أن تلقاها "نهى" في بيت "إبراهيم"؛ فعند الخروج من بيت الضابط "عبد الرحمن" **"وقبل أن يتحرك الركب رفعت "نادية" ذراعيها إلى أبيها بحركتها التقليدية قائلة: - بابا، احملني. وقبل أن يمد "إبراهيم" يديه لرفعها كانت "نهى" قد حملتها، وحاول "إبراهيم" أخذها قائلاً في رفق: - دعيها لي، إني متعود على حملها"**[٤].

---

(١) طريق العودة: ص٤٢، ٤٣.

(٢) نفسه، ص٤١.

(٣) نفسه، ص٤٣، ٤٤.

(٤) نفسه، ص٤٥.

ويحرص "السباعي" منذ بداية نزول "نهى" في بيت "إبراهيم" على أن يوضح الطبيعة التي اتسمت بها معاملة "إبراهيم" وزوجته لـ"نهى"؛ حيث كانا يعاملنها على أنها "مساعدة" في شؤون البيت لا خادمة بالمعنى الحرفي، ولذلك حينما عرفها "مراد" بطريقته الجافة المعتادة استدرك عليه "إبراهيم" وعرفها بطريقته الخاصة؛ "**أقبلت "نهى" من الداخل فصافحت الضيفة، وبدا التساؤل على وجه "ليلى" فقام "مراد" يعرفها بها: - "نهى"؛ لاجئة فلسطينية. واستدرك "إبراهيم" يصحح قوله: - إنها ضيفة علينا. وقالت "ليلى" مرحبة: - أهلاً وسهلاً، إنها ضيفة علينا جميعا**"(١).

ولم تكن تلك المعاملة الرفيقة لـ"نهى" مقتصرة على أصحاب السلطة في البيت، بل ظهرت أيضا من خلال معاملة بعض الضيوف لها كـ"ليلى" زوجة "مراد" سابقة الذكر؛ حيث "**دخلت "نهى" تقول في رقة: - أتريدين الغداء أولاً أو الحمام؟ - إنني لا أريد أن أتعبك. - ليس هناك ما يتعبني، لقد أعددت كليهما. - سأستحم أولاً**"(٢).

غير أن "نهى" رغم ذلك لم تنج - في بعض الأحيان - من المضايقات؛ والتي صدرت من الضابط "مراد" السليط اللسان الذي كان ضيفًا ثقيلاً على منزل "إبراهيم؛ ففي إحدى نوبات غضبه من قادته "**صاح ينادي بأعلى صوته: - "نهى"، هات الزجاجات، أعدوا الحمام، وجهزوا العشاء، دين الآلاي لدين الجيش لدين الدنيا... يعيش "الويسكي" ويسقط الحمير**"(٣)! ولكن أكثر تلك المضايقات همجية وسلاطة ظهرت في تلك الأسئلة الحارقة التي أخذ يقذف بها في وجهها أثناء نوبة أخرى من إحدى نوبات غضبه الأحمق قائلاً: "**- لا أعرف لماذا تركتموهم يطردونكم من دياركم؟! لماذا لم تطردوهم أنتم وتريحونا؟! - لم يكن معنا سلاح. - كان يجب ألا تتركوا بيوتكم، أو تموتوا فيها، لو أنكم كلكم بقيتم هناك لعرفتم كيف تُوجدون بينهم طابورا خامسا، أو مقاومة شعبية تسهل عمل من بالخارج، ولما تركتمونا نعمل الآن كأننا نحاول أن نغزو دولة معادية، بدل أن نستعيد وطنًا مغزوا**"(٤).

ومن أبرز المشاهد التي تتكرر في حالة "نهى" تلك المشاهد المعبرة عن حالة الفقد التي تعيشها؛ فهي في بيت "إبراهيم" قد اعتادت على القيام في الصباح الباكر قبل أن تطلع الشمس لتجلس في لهفة أمام النافذة تطالع الطريق إلى بيتها؛ "**في الصالة جلست "نهى" بجسدها الأعجف ووجهها الضامر النحيل، قابعة في مجلسها المعتاد وراء النافذة الزجاجية العريضة؛ التي تُبدي لها الصورة العريضة البراقة كل فجر، صورة الشمس المشرقة المتصاعدة من وراء الربوة بين النخيل، وتحمل لعينيها النور والإشراق، وتحمل لذهنها الآمال الحلوة، وترسم لها "طريق العودة"، وتعيد الوطن الضائع والأهل**

---

(١) طريق العودة: ص٧٦، ٧٧.

(٢) نفسه، ص٧٩.

(٣) نفسه، ص١٩٤.

(٤) نفسه، ص١٤٦.

**المشردين. وتتصاعد الشمس متباعدة إلى كبد السماء، مضيعة لها الأماني مبددة الأحلام، لا تجسر العين على التحديق فيها، ولا يجسر الذهن على التعلق بما منحته في شروقها من آمال، ثم تختفي وراء المغرب وتسود الظلمة المعتمة؛ المعتمة في العين وفي الذهن، وتجاس "نهى" لترقب حلكة أوهامها ويأس حقائقها، وتحماق في النجوم الشاحبة تتوارى وراء أكداس السحب، وتنصت للبحر الهادر الجياش يحمل في هديره ما يشبه الصراع والنواح؛ ليدفع في نفسها مزيدا من يأس ومزيدا من ضياع"**[١].

كما يظهر الفقد المرير للمكان بصورة أوضح في مشهد الحوار الطفولي التالي بين "نادية" ابنة "إبراهيم" الصغيرة و"نهى": "**- عندما نعود إلى "مصر" هل ستعودين معنا؟ - لا. - ولماذا؟ - لأني سأبقى هنا. - لمه؟ - لأنه.. لأنه ليس لي مكان الآن غير هنا. - لأن هذه بلادك؟ - لأنها قريبة من بلادي. - وأين بلادك؟ - هناك. - هناك أين؟ - في "فلسطين"... كانت لي عنزة صغيرة، وكان لنا كرم على السفح تتهدل عناقيده، وكانت لنا بئر وسط الحقل نسقي منها أشجار البرتقال والليمون، وكنت أرقب مشرق الشمس من وراء ربوة الكرم، وكنت أسمع زقزقة العصافير، وكنت أملأ الجرار من البئر، وكنت أعدو بين الأشجار.. كانت الحياة جميلة، وكنت أحس الطمأنينة والسلام"**[٢].

أما فقد الإنسان فيظهر في تكملة المشهد حيث تستحثها "نهى" قائلة: "**- ماذا كان هناك أيضا؟ احكي لي! - كان لي أخت جميلة أحملها كما أحماك، وكان لي أم، وكان لي أب. - وأين ذهبوا؟ - لست أدري؛ قتلهم اليهود أم شردوهم، لقد فقدتهم جميعا... وقبل أن يدخلوا هتفت "نادية": - أنا أكره اليهود! تمتمت "نهى" والظلمة تخفي دموعا ترقرقت في مآقيها: - وأنا أيضا"**[٣].

كما تكررت تجربة "سيدة" (الخادمة) الخاصة بوقوعها في حب "حمدي" (المخدوم) هنا في حالة "نهى"، ولكن مع وجود فرق جوهري واضح؛ فبينما كان حب "سيدة" لـ"حمدي" حبا ماديا عاطفيا بحتًا، كان حب "نهى" لـ"إبراهيم" حبا فلسفيا مثاليا، أو بمعنى آخر: حبا لصورة الشخص وما يمثله أكثر منه حبا لذاته؛ فقد "**كانت "نهى" تجد دائما في حنان "إبراهيم" ملجأ تستقر فيه وتحتمي به من مشاعر الضياع واليأس التي تتملكها، كانت تحتمي إلى جواره بالثقة والأمل والطمأنينة، كان يبدو لها كجدار تأوي إليه في فراغ عريض موحش تعصف به الزوابع وهبات الريح، كانت تحس به إحساس الصغيرات بفارس الأحلام الوهمي الذي يأتي بالخوارق ويصنع المعجزات، كان أول صدر حنون يرق لها ويحنو عليها، فدفعت إليه بكل آمالها وأمانيها، وتوهمت فيه القدرة على تحقيقها، وتخيلته على رأس جيش طويل عريض يشق لها "طريق العودة" ويعيدها إلى وطنها ودارها وأهلها وربوتها التي تشرق من ورائها الشمس وكرمها المتهدل على الدرب"**[٤].

---

(١) طريق العودة: ص١٨٨.

(٢) نفسه، ص٤٦- ٤٩.

(٣) نفسه، ص٥٠.

(٤) نفسه، ص٩٢، ٩٣.

أما أكثر الأحداث ثراء في تجربة "نهى" في بيت "إبراهيم" فهو ذلك الحدث المتعلق بدورها في التحول العنيف الذي حدث لشخصية "إبراهيم"؛ فقد كان "إبراهيم" "**مخلوقًا جادا، مخلصا، قويم الخلق، سليم المبادئ، ولكنه كان يحصر نفسه وتفكيره واهتمامه في دائرة ضيقة محيطها عمله وحياته الخاصة، ولم يكن اهتمامه ليتعدى أبدا محيط أعماله ورسومه ومنشآته ومقاولاته... يضاف إليها أعماله في الجيش، ومطالب زوجته و"نادية"، لم يكن يأبه كثيرا لأنباء السياسة الداخلية وتشكيل الوزارات والأحزاب، ولا أنباء مشكلات الدول والتيارات التي تتجاذبها، إلا بالقدر الذي يتأثر به محيطه الداخلي... ولم يكن يحس بالمشاكل العامة إلا بقدر تأثيرها على محيطه الخاص، ولم تنل قضية "فلسطين" من تفكيره أو إحساسه إلا بالقدر الذي تناله مآسي الغير التي نمر على عناوينها بالصحف فنمصمص شفاهنا أو نهز رؤوسنا أسفًا! ثم نجتازها إلى مشاكلنا الخاصة العادية التي تكتظ بها حياتنا... لم يحس بمشكلة "فلسطين"، ولا أثر في نفسه كل ما قرأ عنها، ولا أحس بأن عليه واجبا نحوها، ولا خطر بباله قط أن يتطوع مع الفدائيين الذين تطوعوا للدفاع عنها، بل كان يجد أن التطوع لمثل هذه الأشياء عملاً لا يقدم عليه إلا الذين برؤوسهم هوس الحماس والانفعال وحب البطولة... وإذا كان قد تعجل السفر إلى الميدان فلم يكن التعجل مبعثه أبدا اللهفة على أخذ دوره في القتال أو الحماس لـ"فلسطين"؛ لأنه لم يحس بلهفة ولا حماس، ولكنه كان فقط مسلما بأنه عندما يحين دوره سيتقدم إليه ببسالة ورضاء، كما يتقدم لتنفيذ أية عملية من عمليات المقاولات التي سبق أن أقدم عليها، أو كما يخرج إلى أي طابور من طوابير التكنات**"[(١)].

ثم يتابع "السباعي" مظهرا ذلك التحول بقوله: "**تلك كانت نفسيته حتى لقي الفتاة الهزيلة ذات العينين الواسعتين، وحتى أبصر دموعها الصامتة الحارة تنساب على طرفي شفتيها، وأحس بالمرارة التي تملأ نفسها وبالضياع الذي تحس به، لقد تركزت المشكلة العامة التي لم يكن يحس بها في فرد يراه ويحس بآلامه؛ فمست شغاف قلبه وهزت أوتاره، ولأول مرة أحس بأنه هنا ليحارب "إسرائيل" وليشارك بمجهوده في فتح طريق العودة الذي تتطلع إليه هي والآلاف المشردون عن أرضهم ووطنهم، لقد أحس بالمشكلة كمسألة خاصة بفرد قريب منه، ضائع شريد، يئن في صمت، ويتوجع في يأس**"[(٢)].

ويتضح في المشهد التالي الانفعال والحماس اللذان أخذا يدبان في شخصية "إبراهيم" وفي ردوده وحواراته حينما خاطبته الفتاة قائلة: "**- سأعود يوما إلى هناك من نفس هذا الطريق، إني أعرفه جيدا بالربوة في آخره، والشمس المشرقة من ورائه، سنعود جميعا إلى دورنا مرة أخرى، إلى حقولنا ودروبنا وربانا، أليس كذلك؟! لا يمكن أن يستمر هذا الظلم، لا يمكن أن تُسلب أرضنا وأشجارنا وسماؤنا وهواؤنا وشمسنا، إن هذا لا يرضي ا ! وتمتم "إبراهيم" في شبه ذهول: - ولا حتى الشيطان! ثم جرها من يدها قائلاً: - أجل! لا بد أن تعودوا يوما، كل شيء يمكن أن يسلب في هذا العالم إلا الوطن، وكل شيء يمكن أن يعتاد ويستمر إلا الظلم ومرارته**"[(٣)].

---

(١) طريق العودة: ص٥٤، ٥٦.

(٢) نفسه، ص٥٦.

(٣) نفسه، ص٥٣، ٥٤.

ومن الشخصيات التي تنضوي تحت النموذج السابق شخصية "سيدة" الخادمة في بيت جد "راجية"، والتي قامت على تربية "راجية" وكانت تقع من قلبها موقعا لا يدانيها فيه غيره من أقربائها والمحيطين بها، وربما يرجع ذلك لوفاة والديها المبكرة وافتقادها للحنان - الذي أغدقت عليها به "سيدة" - في جدها ذي الطبيعة المادية الجافة؛ تقول "راجية" واصفة موقع "سيدة" منها: "**مخلوقة واحدة هي التي كنت أجدها تستطيع فهمي وفهم تفكيري، ولا تتهمني بالجنون إذا شرد ذهني عند وقوفي لأرقب الغروب أو دمعت عيناي وأنا أستمع إلى هديل بلبل أو نوح حمامة؛ تلك هي دادتي "سيدة" التي قامت على تربيتي منذ طفولتي، والتي كانت أما أشبه منها مربية، وكانت تتسلل من مخدعها لتجلس إلي وأنا أسترق السمع في سكون الليل إلى الراديو وهو يحمل إلي النغمات الهادئة اللطيفة، وكانت وحدها التي تجلس لتحدثني عن أبي وعن أمي**"(١).

كما قامت "سيدة" بدور واضح وفعال في العلاقة بين "راجية" وحبيبها الموسيقار "إبراهيم"؛ سواء في فترة التعارف فيما بينهما، أو في الفترة التالية بعد رفض جدها لخطبتها منه وحرمانها من رؤيته، بالإضافة إلى فترة مرض "إبراهيم" النفسي وابتعاده عنها، ففي كل تلك المراحل كانت "سيدة" بمثابة الرسول بينها وبينه من خلال خادمه "مدبولي"، بالإضافة إلى دورها في نصحها والتسرية عنها في الأوقات المأزومة التي مرت بها.

في بداية التعارف تقول "راجية" عن محاولاتها الأولى للتعرف على الجار الجديد: "**حاولت عبثًا أن أميز شكله خلال النهار، وأخيرا لم أجد بدا إلا الاستعانة بـ"سيدة"؛ فأرسلتها تتنسم الأخبار علها تعرف شيئًا، والتقت "سيدة" بـ"مدبولي" ولم يصعب عليها بلباقتها أن تعرف ما نريده عن جارنا الجديد عازف الموسيقى، وأتت إلي تحمل الأنباء...**"(٢).

وفي المرحلة التالية من التعارف تقول: "**نشأت بيننا صلة سؤال وجواب بعون خادمينا؛ مدبولي وسيدة**"(٣)، حيث كان أحدهما يحمل التساؤل الذي يريده مخدومه إلى الآخر ليرد عليه بدوره.. وهكذا؛ تقول "سيدة" مخبرة عن "مدبولي" في إحدى تلك المرات: "**أتى إلي يتسلل من وراء السور وأخبرني أن سيده "إبراهيم" يسأل عنك، ويقول: إنك قد أوحشته وإن به شوقًا إلى رؤيتك، ويسأل متى تنوين الوقوف على السور حتى يستطيع أن يتلقفك هذه المرة فلا تصاب قدمك!**" (٤).

وفي المراحل التالية من المقابلات التي كانت تتم بين كل من "راجية" و"إبراهيم" لعبت "سيدة" دورا واضحا في تسهيل خروج "راجية" في أكثر من موقف لمقابلته؛ تقول "راجية" عن إحدى تلك المرات: "**كان أول ما علي أن أفعل هو أن أجلس لأدبر اللقاء... وأخيرا وبعد طول تفكير**

---

(١) فديتك يا ليلى: ص٨١.

(٢) نفسه، ص٨٣.

(٣) نفسه، ص٩٩.

(٤) نفسه، ص١٠٠.

**ومشاورة مع "سيدة" استقر الرأي على أن نلتقي على الشاطئ... وتسللت "سيدة" لتبلغ النبأ إلى "مدبولي"، وقُبيل الساعة الرابعة ركبنا العربة إلى "سيدي بشر" بعد أن زعمت "سيدة" للسائق والبواب أننا قاصدين إلى الكابينة لكي نحضر المظلة والمقاعد لإصلاحها استعدادا للصيف، فقد أصرت "سيدة" على أن نحكم تدبير خطواتنا بحيث نستطيع أن نواجه بها الجد عند عودته إذا ما سأل إلى أين ذهبنا؟"**[1].

ومن الأدوار التي قامت بها "سيدة" كذلك دور المربي والناصح بالنسبة لـ"راجية"، بطريقة قد تُستغرب - في كثير من الأحيان - من شخصية "الخادم"؛ فهي رغم فرحها من أجل سعادة "راجية" البادية بتلك العلاقة الناشئة بينها وبين "إبراهيم" إلا أنها في مواضع كثيرة لا تفتأ تسدي إليها النصيحة تلو الأخرى؛ تقول لها في إحدى نصائحها تلك: "**كل الأخطاء تحدث لنا من الأفعال التي نفعلها بلا وعي، ولو كنا في وعينا ما فعلناها، إني أريد منك أن تتعقلي وتتئدي؛ إن لم يكن من أجل مصلحتك فعلى الأقل من أجل متعتك، كلما زاد تسترك زادت علاقتك به طولاً واستمرارا؛ فالناس لا يقدرون الأخطاء بوقوعها ولكن بظهورها، فاحذري يا حبيبتي ما أمكنك، ولا تعبي كأسك مرة واحدة؛ لأنه كلما بطؤ الرشف زادت فترة الاستمتاع! وكانت "سيدة" تبدو في بعض الأحيان حكيمة، ولست أشك أن قولها هذا كان إحدى حكمها الرائعة"**[2].

كما لعبت "سيدة" - أيضا - بعقلانية واضحة دورا في تسهيل مهمة "إبراهيم" في مقابلة جد "راجية"، بعد أن كان قد أمرها بأن تصرفه، بالإضافة إلى مساعدتها لـ"راجية" في ضبط انفعالاتها تجاه جدها؛ تقول "راجية" عن وقع رؤية جدها لبطاقة "إبراهيم": "**وجدته يقلب شفتيه في شبه ازدراء ويتساءل قائلاً: - "إبراهيم محسن" موسيقار؛ يعني إيه موسيقار؟! مزيكاتي ولا آلاتي؟! أقد باتت هذه وظيفة توضع على البطاقات؟! ثم التفت إلى "سيدة" التي أحضرت البطاقة من "مدبولي" وتساءل: - ماذا يريد مني؟! - أظنه يريد زيارتك. - زيارتي أنا؟! لعله يريد حسنة؛ أهذه آخر طرق التسول؟! تسول بالبطاقات!... وهممت بأن أجيب عليه ولكن "سيدة" كانت ترقبني جيدا وكانت نظرة منها كافية لأن تجعلني أتمالك أعصابي... وقذف جدي بالبطاقة وصاح في ضيق: - لا أريد أن أقابل أحدا، قولي له: إني نائم، أو إني خرجت، قولي له أي شيء، اصرفيه بالتي هي أحسن! ونظرت إليه "سيدة" وقالت له في هدوء: - يا سيدي، هذا جارك، رجل محترم وهو يريد زيارتك، أتصر بعد هذا على أنه يطلب حسنة؟! - جاري؟ ثم صاح فجأة كأنه قد تذكر: - آه! هذا المخلوق المزعج الذي يسكن في بيت الدكتور "زكي" والذي لا يكف عن إزعاجنا لحظة، ماذا يريد من زيارتي؟! وأجابت "سيدة" في هدوء الصبور الهادئة: - وماذا يريد الناس من زيارة جيرانهم؟! لعله يود التشرف بمعرفتك، وقد أرسل خادمه يستأذن في الزيارة، رجل كله ذوق. وكأنما تأثر جدي بهدوء "سيدة" وندم على اندفاعه وتسرعه؛ فقد قال في لهجة أقل حنقًا وخشونة: - قولي له يتفضل"**[3].

---

(١) فديتك يا ليلى: ص١٣٤.

(٢) نفسه، ص١٢٣.

(٣) نفسه، ص١٤٣، ١٤٤.

كما كان من المواقف العصيبة بالنسبة لـ"سيدة" ذلك الموقف الذي ثارت فيه "راجية" على جدها لرفضه خطبة "إبراهيم" لها، والتي وقفت فيها "سيدة" موقف الناصح الداعي إلى تهدئة الأمور كعادتها، ولكن ذلك لم يمنع الجد من إلقائه باللائمة عليها: "**من قال: إني مخطوبة؟ أنا لا أخطب برغم أنفي. وذهلت "سيدة" من تهوري ومن صياحي وأسرعت بإغلاق الباب وعادت إلي محاولة تهدئتي: - لا تصيحي هكذا وإلا سمعك جدك. وصحت بصوت أعلى: - أنا أريد أن يسمعني، إني لست جارية عنده، إذا كان يحاول فرض سيطرته مقابل صرفه علي فلن أبقى في البيت دقيقة واحدة. - لا تكوني مجنونة! إنك ابنته. - لست ابنة أحد، إني حرة أقرر مصيري، كفاه استعبادا لي، ألا يكفي خضوعي لحياته الجافة الخامدة في كل ما مضى من حياتي حتى يحاول التحكم في مستقبلي؟!... وكنت في حالة من الهياج والثورة لم تعهدها "سيدة"؛ حتى لقد اصفر وجهها وأخذت تلهث وهي تمسك بيدي تحاول أن تجلسني على المقعد وهي تقول مضطربة خائفة: - ماذا حدث لك يا راجية؟! لم يا رب هذا؟! لقد كنت دائما هادئة وعاقلة، اجلسي يا سيدتي، كل شيء يحل بإذن ا ، ولكن ليس بمثل هذا الغضب، بل بالصبر. ووجدتني أصيح بها في غضب أشد: - لا لن أصبر، ليس لأحد أن يتحكم في مصيري، إنه مصيري وحدي. - حاضر، كما تشائين، ولكن أخفضي صوتك لئلا يسمعك جدك... وفجأة فُتح الباب وبدا جدي وقد علت وجهه علائم الدهشة وصاح متسائلاً: - ما هذا الصياح؟ ماذا حدث؟!... واندفعت في هجومي غير واعية ما أقول... وكانت الدهشة تزداد بجدي وأنا مندفعة في صياحي؛ إذ لم يدرك سر الموقف حتى بدأت أتلفظ بالجملة الأخيرة، وبدأت الدهشة تزول لتحل محلها غضبة شديدة، ولم يجبني بصياح كصياحي، بل تمالك أعصابه وأجاب في سخرية: - هكذا! إذن فالمسالة مبيتة والموضوع متفق عليه والعلاقة ليست مجرد لمحة من الشرفة، ولكن الذنب ليس ذنبك؛ إنه ذنبي أنا لأني لم أعرف كيف أربيك، كان يجب ألا أترك لك هذه الحرية التي أفسدتك، ولكن لا بأس، كل شيء سيصلح وسأعرف كيف أعيدك إلى وعيك. ثم ألقى إلى "سيدة" نظرة تهديد وأردف قائلاً: - وأنت سأعرف كيف أجعلك تحرصين عليها جيدا، كان يجب أن تمنعيها عن هذا العبث أو تبلغيني خبره**"[1].

---

(١) فديتك يا ليلى: ص١٤٩- ١٥٢.

# الخاتمة

# الخاتمة

اتضح من خلال فصول الدراسة اهتمام السباعي" بـ"المكان" في رواياته، ليس فقط باعتباره أحد العناصر الفنية الرئيسة المكونة للرواية، ولكن باعتباره - في بعض الأحيان - بطلاً من أبطال الرواية كما حدث مع "المكان العسكري" و(المكان/ الوطن) في رواياته. وقد توصلت الدراسة إلى العديد من النتائج المتعلقة بموضوع "المكان" في روايات "السباعي" ورؤيته له، يمكن عرض أهمها في عدد من الخلاصات كما يلي:

**<u>الخلاصة الأولى:</u>**

لم يحظ "السباعي" بالاهتمام المناسب من النقاد المعاصرين له، ولم يلتفتوا إلى أعماله الروائية بالقدر اللائق بها من الناحية الفنية؛ ومن أبرز مظاهر القصور في تعامل النقاد مع روايات "السباعي" التناولُ الجزئي لها؛ باعتبارها داخلة تحت جنس الأدب الرومانسي الحالم البعيد عن قضايا مجتمعه غير المهتم بها، على الرغم من أنه قد تناول في كتاباته معظم الاتجاهات الأدبية؛ من "الرومانسية" و"الواقعية" و"الكوميدية" بل و"الفانتازيا" التي بدأها في فترة متقدمة نسبيا من خلال روايته "نائب عزرائيل". غير أنه من الملاحظ أن مزيدا من الدراسات النقدية والرسائل العلمية أخذت تعرف طريقها لأعمال "السباعي" الأدبية بصفة عامة في الفترة التالية لإنتاجه الأدبي وكذلك في الفترة المعاصرة.

**<u>الخلاصة الثانية:</u>**

ألقت الحياة الخاصة لـ"السباعي" بظلالها على رواياته من خلال الأماكن التي عايشها والأحداث ذات البعد المكاني في حياته الواقعية، والمطلع على الإنتاج الأدبي المتعلق بـ"السباعي" - سواء كان إنتاجه الذي تناول فيه حياته الخاصة أو ما كتبه الآخرون في سيرته الذاتية - يدرك مدى تأثير تلك الأماكن والأحداث في رواياته؛ بحيث وصل ذلك التأثر إلى نقل بعض الأحداث ذات الصبغة المكانية الواقعية بصورة تفصيلية أحيانًا؛ كمشهد مرض والده المفاجئ ولزومه الفراش ثم وفاته، والذي تكرر في أكثر من موضع من رواياته، وكذلك مشهد الركوب للمرة الأولى في سلاح "السواري" وما تمثله تلك التجربة بالنسبة للضابط المستجد، بالإضافة إلى كثير من أحداث حياته التي قضاها في المكان العسكري.

## الخلاصة الثالثة:

حرص "السباعي" على إظهار "ثنائية المكان" بصورة مكثفة في رواياته؛ بحيث لا تكاد رواية واحدة منها تخلو من ظهور تلك الثنائية في تشكلاتها المختلفة، التي تتوزع بين عناصر تتصف بنوع من الضدية؛ كالألفة والعداء، والانفتاح والانغلاق، والعمومية والخصوصية، والغنى والفقر (ثنائية الكوخ/ القصر)، ويبرز استثمار "السباعي" الجيد لتلك الثنائية الأخيرة بوضوح في رواياته من خلال إبرازه لصور من التفاوت الطبقي الاجتماعي والاقتصادي بين شخصياته وتأثير ذلك التفاوت وتمثلاته عبر الأبعاد المكانية المختلفة؛ مما كان له دور في وجود نوع من الصراع أسهم بفاعلية في بناء أحداث رواياته وتصاعدها.

## الخلاصة الرابعة:

ورد "فقد المكان" في روايات "السباعي" في أكثر من موضع وبأكثر من صورة باعتباره مأساة حقيقية تلم بالإنسان، قد تتجاوز في حدتها مأساة الموت أو فقد الإنسان؛ ومن أبرز أشكال الفقد التي وردت لديه فقد الإنسان لـ(المكان/ الوطن)؛ كما في حالة اللاجئين الفلسطينيين، مشعرا في ذلك السياق بأن المكان هو الذي يمنح الإنسان قوة الجذور والانتماء، وبدونه يصبح الإنسان بلا هوية، غير قادر على ممارسة حياته الطبيعية؛ وأورد صورا متعددة لشخصيات رافضة لترك (المكان/ الوطن) مستمسكة به، وصرح على ألسنتهم بأن الموت بين تراب هذا المكان هو في كل الأحوال خير من الموت بلا مكان.

## الخلاصة الخامسة:

اتسم "السباعي" في وصفه للمكان بقدرة عالية على إدراك الدقائق والإطناب في التفاصيل، وقد منح العديد من شخصياته عينًا حادة وبصيرة استطاع من خلالها وصف المكان بدقة وواقعية؛ بحيث تجد المكان لديه كما هو على أرض الواقع بتفاصيله حيا ينبض. ورغم ما اتسم به وصفه من الواقعية إلا أنه كان يضفي أحيانًا على المكان من خلال الوصف بعض مثالياته؛ ومن أبرز تلك الإضافات التي تظهر بشكل ملحوظ في رواياته وصف المكان من خلال الزهور، التي حرص على ذكر اسمها - بل وانتمائها أحيانًا في عالم النباتات - بأسلوب يشعر قارئ رواياته بنوع من الاستعراض والاستقصاء المبالغ فيه في ذكر أنواع الزهور، و"السباعي" لم يكد يترك مفردة من مفردات المكان - سواء كانت طبيعية أو صناعية - إلا وحرص على تزيينها بالزهور؛ فهي في الحديقة وفي مدخل البيت وفي النافذة ومتسلقة على جدار الشرفة، وهي كذلك في زهرية على منضدة داخل غرفة النوم أو على مائدة الطعام أو مرسومة في لوحة زيتية على جدار غرفة المكتب، وهي حاضرة بقوة في بيوت الأغنياء ولكنها أيضا لا تخلو منها بيوت الفقراء؛ مما يعكس شغفًا واضحا بالطبيعة كانت له شواهده الواضحة في حياته الواقعية التي كتبها أو كُتبت عنه.

**الخلاصة السادسة:**

اهتم "السباعي" بـ"المنزل" اهتماما ملحوظًا في رواياته، ونظر إليه نظرة واقعية باعتباره ضرورة ملحة وأولية للإنسان، ويمكن إدراك تلك الأهمية من خلال تعامله معه كمعادل موضوعي لساكنه، ويعد "المنزل" من أكثر الأماكن كثافة في حضوره كخلفية مكانية لأحداث رواياته التي دار كثير منها داخل مفردات "المنزل"؛ كـ"غرفة النوم" التي تناولتها الدراسة من عدة جوانب دلالية، وتُرجع الدراسة ذلك إلى طغيان شخصية "المرأة" بصورة ملحوظة على روايات "السباعي"، مع ما يميزها من حضور مكثف في المنزل أكثر من غيره من الأماكن، بالإضافة إلى طبيعة الكثير من شخصيات "السباعي" التي جاءت بصفة عامة هادئة، ومحبة للخلوة، وأكثر ميلاً إلى الاستقرار والكمون.

**الخلاصة السابعة:**

اهتمام "السباعي" بـ"المكان العسكري" وما تفرع عنه من الأماكن؛ كأماكن الحروب والمعارك.. قد فاق اهتمامه بغيره من الأماكن بصورة ملحوظة، بحيث مثل خلفية لكثير من أحداث رواياته، ورغم أنه لم يتناوله في جميع رواياته إلا أن تناوله له كان مكثفًا وتفصيليا؛ فرواياته "رد قلبي" و"العمر لحظة" و"طريق العودة" - على سبيل المثال - قد دار ما يربو على سبعين بالمائة من أحداثها في مفردات المكان العسكري؛ كالثكنات والدشم والسواري والحملات الخارجية ونوادي الجيش... إلخ، وتُرجع الدراسة ذلك الاهتمام المكثف إلى طبيعة حياة "السباعي" الواقعية التي عاش مدة طويلة منها في المكان العسكري.

**الخلاصة الثامنة:**

احتلت الشخصية العسكرية النسبة الأعلى في اختيارات "السباعي" لشخصياته الروائية؛ وقد اهتم بها بشكل ملحوظ من خلال إبراز العديد من سماتها، واتضح للباحث من خلال أحداث روايات "السباعي" أنه كان ينظر إلى الشخصية العسكرية باعتبارها الشخصية المثالية؛ فهي أكثر قدرة على تحمل التبعات والقيام بالواجبات الوطنية، ليس ذلك فحسب؛ بل أظهر "السباعي" العديد من شخصياته العسكرية بصورة رومانسية حالمة بحيث انتصبت تلك الشخصيات كنموذج في هذا المجال أيضا، ولا ينفي ذلك أنه قد أوردها في كثير من الحالات - كما في حالة "محمود مراد" و"محمود عبد الرحيم" - ماجنة ومستهترة، ودائمة المزاح، وغير متحملة للمسؤولية خارج نطاق الحياة العسكرية.

**الخلاصة التاسعة:**

الغالب على بيوت الزوجية الخاصة بالشخصيات العسكرية الواردة في روايات "السباعي" هو عدم الاستقرار والميل إلى النزاع والصراع؛ فلا نكاد نقف على بيت واحد من بيوته اتسم بالاستقرار والتفاهم بين الزوجين، وهو ما يلمح بدور ملحوظ تقوم به الحياة العسكرية التي يعيشها الأزواج بما فيها من ضغوط وتوترات، بالإضافة إلى بعدهم بصفة متكررة ولأوقات طويلة عن بيوتهم؛ مما يسبب النزاعات وعدم الاستقرار الذي يعتري حياتهم الزوجية، والذي وصل في بعض الحالات للطلاق وفي البعض الآخر للخيانة الزوجية.

**الخلاصة العاشرة:**

لم يكن لـ"مكان العمل" ظهور بارز عند "السباعي" كما في حالة "المكان العسكري"، بل كان حضوره باهتًا وفي مشاهد قليلة ومتناثرة في رواياته، ومما يلحظ في هذا النطاق سيطرة المؤسسات الإعلامية والثقافية - كدور النشر والمجلات - على اختيارات "السباعي" لـ"مكان العمل"؛ وهو دليل آخر على تأثير الحياة الخاصة لـ"السباعي" - الذي أشارت إليه الدراسة من قبل - على أعماله؛ حيث قضى "السباعي" معظم حياته بعد مغادرة المجال العسكري متنقلاً بين المناصب في المؤسسات الإعلامية والثقافية في "مصر"، وقد استغل "السباعي" إيراد تلك الأماكن - بصورة متكررة - في إظهار المفارقة بينها وبين "المكان العسكري" الذي يتعشقه؛ من حيث سماتها وأهدافها وطبيعة الشخصيات العاملة بها، وقد وصفها "السباعي" في أكثر من موضع وأورد من الأحداث ما يؤكد اتسامها - حسب وجهة نظره - بمناخ فاسد غير صحي؛ تنتشر فيه الشائعات ويسيطر عليه النفاق، وتحدو العاملين بها الرغبة في المال والشهرة.

**الخلاصة الحادية عشرة:**

لقيت "المرأة" في "بيت الأب" في روايات "السباعي" اهتماما مميزا ورعاية حانية غالبا، ولم يظهر تعنت في استخدام السلطة المخولة للأب إلا في حالات يمكن وصفها بالندرة، تركزت - في الغالب - فيما يتعلق بمسألة الزواج، وفي حالات التجاوز في استخدام هذه السلطة انقسم رد فعل "المرأة" إلى نوعين؛ **النوع الأول:** الرد الثائر الإيجابي الواثق الذي يرفض الخضوع لقيود التقاليد وجمودها، ويرفض أن يدفع ضريبة الاستقرار الآمن تحت رعاية الأب وكفالته من حريته وإرادته، وهو الغالب في روايات "السباعي". **والنوع الثاني:** الرد السلبي الخاضع الذي ينقاد للتقاليد ويرضخ للأب ولو كانت إرادته الخاصة بخلاف ذلك، وقد ورد في حالات أقل من سابقه (عايدة- إنجي).

**الخلاصة الثانية عشرة:**

جاءت صورة "بيت الزوج" في روايات "السباعي" على الضد من "بيت الأب" فيما يتعلق بقضية المرأة والسلطة؛ فقد غلب على بيوت الزوجية إساءة استخدام السلطة ضد المرأة، وظهر تعنت واضح - وأحيانًا استغلال لها - من قبل الرجل؛ وتعرضت المرأة في كثير من الحالات للخيانة الزوجية سواء ماليا أو جسديا، كما تعرضت - في حالات كثيرة أيضا - لهجر الزوج تاركًا إياها لتحمل مسؤولية البيت والأسرة وحدها، وفي معظم تلك الحالات كان رد المرأة عنيفًا؛ بحيث نلحظ في روايات "السباعي" تفشيا لحالات الهجر المضاد والطلاق المقنع (شهيرة- نعمت- سامية)، وقد تصل الأمور في بعض الحالات للطلاق أو الهروب من بيت الزوجية (سيدة- والدة "عايدة"- والدة "كمال")، وفي حالات نادرة ومليئة بالتعقيدات وصلت بعض الحالات للانتحار؛ كما في نموذج "عايدة".

**الخلاصة الثالثة عشرة:**

إن التسلط الواقع على شخصية (المرأة/ الخادم) كان مخصوصا - بصورة لافتة - بشخصية (المرأة/ السيد)، بحيث لا نكاد نجد تجاوزا واحدا في استخدام السلطة أو التعنت في ذلك فيما يتعلق بـ(الرجل/ السيد)، الذي كانت معاملته قائمة في عدد من الحالات على الاحترام والتقدير، وفي الغالب منها على الشفقة والرعاية، وتأتي حالة "سيدة" - على سبيل المثال - شاهدة على هذه النتيجة التي توصلت إليها الدراسة؛ فالتعنت في استخدام السلطة تجاهها كان يتم من خلال عنصر "المرأة" ممثلة في "دلال" تارة و"أم عباس" تارة أخرى، وترجع الدراسة ذلك ربما إلى الارتباط الملحوظ بين "الخدمة" و"المنزل"؛ الذي يقع - في غالب الأحيان - تحت سلطة "المرأة"؛ بينما تكون سلطة الرجل في الغالب خارج المنزل، كما قد يكون ذلك الأمر عائدا إلى طبيعة المرأة التي تتسم بالغيرة الحادة على زوجها من وجود أنثى أخرى بالمنزل؛ وقد ورد لذلك شواهد عدة في روايات "السباعي".

**الخلاصة الرابعة عشرة:**

ألحت فكرة "الموت" على "السباعي" في رواياته إلحاحا بالغًا نتج عنه هيمنة واضحة وسطوة قاتمة للموت على "المكان" في رواياته، ولم يكن الأمر ليلفت الانتباه أو ليستحق الذكر لو أن الموت قد اختص لديه بالمكان العسكري الذي تناوله بصورة مكثفة؛ نظرا لما يتسم به هذا المكان من طبيعة حربية قتالية تجعل من التعرض للموت المفاجئ شيئًا شائعا ومعتادا، ولكن اللافت للنظر أن طغيان الموت قد بدا في أماكن كثيرة من رواياته البعيدة عن هذا النطاق، وتُرجع الدراسة جزءا كبيرا من ذلك إلى الصدمة التي أصابت "السباعي" جراء وفاة والده المفاجئة و"السباعي" ما زال شابا في مرحلة البكالوريا (الثانوية)، تلك الصدمة التي

ضاعف من حدتها تعلقه الملحوظ به وإعجابه الشديد بشخصيته. وتشير الدراسة - في هذا المجال - إلى تركيز العديد من الدراسات على الموت في روايته "السقا مات" - وهي بلا شك ذات أصالة في هذا الباب - وإهمال رواياته الأخرى، رغم أن للموت حضورا كثيفًا وتأثيرا على أحداث روايات أخرى كثيرة له؛ كـ"نائب عزرائيل" و"ابتسامة على شفتيه" و"نحن لا نزرع الشوك" و"فديتك يا ليلى"، ولعل هذا واحدا من أوجه التناول الجزئي الذي أشارت إليه الدراسة سابقًا في التعامل مع أدب "يوسف السباعي".

**الخلاصة الخامسة عشرة:**

اهتم "السباعي" بـ(المكان/ الوطن) في رواياته اهتماما ملحوظًا، وتعددت رؤيته للوطن ابتداء من "مصر" التي نظر إليها كـ"وطن ملاذ" يضم الجميع ويحميهم ويدافع عنهم، ومرورا بـ"فلسطين" التي نظر إليها كـ"وطن سليب" يجب الدفاع عنه واسترجاعه، وانتهاء بأمل الوحدة بين "مصر" و"سوريا" التي نظر إليها كـ"وطن منشود" قد يفشل تحقيقه مرات، ولكنه يظل أملاً وحلما يسعى الجميع لتحقيقه. وقد برز اهتمامه بـ"الوطن الملاذ" في معظم رواياته التي تناولت أحداث الحرب على "مصر" وخاصة النكسة؛ حيث تناولها كركن ركين يلجأ إليه الجميع ويلتفون حوله في وقت الأزمة؛ رغبة في إعادة ترتيب الصفوف والانتصاب في وجه العدوان؛ ليس من أجل المحافظة عليه كوطن فقط ولكن من أجل حماية الآخرين المتطلعين إليها في لهفة من أجل نجدتهم. كما ظهر اهتمامه بـ"الوطن السليب" في أكثر من رواية حرص من خلالها على ضرورة استعادة ذلك الجزء المقتطع من جسد الوطن الكبير، رافضا أن يحمل المسؤولية كاملة على كاهل قاطنيه، محفزا الجميع على تقديم دورهم في هذا المجال. وبرز اهتمامه بـ"الوطن المنشود" أخيرا في روايتين من رواياته حرص خلالهما على الانتقال بمكانهما إلى خارج حدود "مصر" (الوطن بالمفهوم الضيق)؛ حيث "سوريا" التي شاركت "مصر" في وحدة عول عليها الكثيرون، بينما تعجل البعض قطف ثمارها قبل أن تنضج فأفسدوها؛ ولم يبق غير الأمل يحدو الجميع لتجربة أكثر نجاحا.

**وبعد؛**

فهذا ما يسره ا وأعان عليه الباحث؛ فما كان من توفيق وسداد فالفضل له تعالى وحده، وما كان من خطأ أو تقصير فالعذر فيه "**استيلاء النقص على جملة البشر**"، والأمل بعد ذلك معلق بسعة صدر أساتذتي الأفاضل ونصحهم الأمين.

وا من وراء القصد.

# المصادر والمراجع

# أولاً: المصادر[1]

**أولاً: الروايات:**

١. ابتسامة على شفتيه.
٢. أرض النفاق.
٣. إنني راحلة.
٤. البحث عن جسد.
٥. بين الأطلال.
٦. جفت الدموع (جزءان).
٧. رد قلبي (جزءان).
٨. السقا مات.
٩. طريق العودة.
١٠. العمر لحظة.
١١. فديتك يا ليلى.
١٢. لستَ وحدك (جزءان).
١٣. ليل له آخر (جزءان).
١٤. نائب عزرائيل.
١٥. نادية (جزءان).
١٦. نحن لا نزرع الشوك (جزءان).

**ثانيا: القصص:**

١. اثنا عشر رجلاً.
٢. اثنتا عشرة امرأة.
٣. أطياف.
٤. أغنيات.
٥. بين أبو الريش وجنينة ناميش.
٦. خبايا الصدور.
٧. ست نساء وستة رجال.
٨. سمار الليالي.

---

(١) اعتمدت الدراسة في جميع المصادر على طبعة مكتبة مصر، القاهرة، وهي بدون تاريخ.

٩. الشيخ زعرب وآخرون.
١٠. صور طبق الأصل.
١١. في موكب الهوى.
١٢. ليالٍ ودموع.
١٣. ليلة خمر.
١٤. مبكى العشاق.
١٥. من العالم المجهول.
١٦. نفحة من الإيمان.
١٧. هذا هو الحب.
١٨. هذه الحياة.
١٩. هذه النفوس.
٢٠. همسة عابرة.
٢١. يا أمة ضحكت.

**ثالثًا: المسرحيات:**

١. أقوى من الزمن.
٢. أم رتيبة.
٣. جمعية قتل الزوجات.
٤. وراء الستار.

**رابعا: المقالات:**

١. أيام تمر.
٢. أيام عبد الناصر.
٣. أيام مشرقة.
٤. أيام من عمري.
٥. أيام وذكريات.
٦. طائر بين المحيطين.
٧. لطمات ولثمات.
٨. من حياتي.
٩. من وراء الغيم.

# ثانيًا: المراجع

## أولاً: المراجع العربية:


١. **أبو المعاطي أبو النجا:** قراءة في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

٢. **أحمد إبراهيم الهواري:** نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ٢٠٠٣.

٣. **أحمد زلط:** دراسات نقدية في الأدب المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.

٤. **أحمد زياد محبك:** متعة الرواية.. دراسة نقدية منوعة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.

٥. **أحمد عبد الكريم:** أضواء على تجربة الوحدة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط٢، ١٩٩١.

٦. **أحمد عوين:** أبعاد المكان الفنية في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٤.

٧. **أحمد محمد سعد:** المشكلة الفلسطينية وموقف مصر حكومة وشعبا منها ١٩١٧-١٩٣٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٨. **أحمد هيكل:**

- الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٣.
- تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط٧.

٩. **أمين هويدي:** أضواء على أسباب نكسة ١٩٦٧ وعلى حرب الاستنزاف، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٥.

١٠. **أنجل بطرس سمعان:** دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١١. **بدر عبد الملك:** المكان في القصة القصيرة في الإمارات، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٧.

١٢. **بو علي ياسين:** أزمة المرأة في المجتمع الذكوري العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ١٩٩٠.

١٣. **جريدي سليم المنصوري الشبيتي:** شاعرية المكان، شركة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، الرياض، ١٩٩٢.

١٤. **جمال الغيطاني:** ملامح القاهرة في ألف سنة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، ٢٠٠٧.

١٥. **جمال حمدان:** شخصية مصر.. دراسة في عبقرية المكان، عالم الكتب، القاهرة، الجزء الرابع، ١٩٨٤.

١٦. **جمانة طه:** المرأة العربية في منظور الدين والواقع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

١٧. **حامد أبو أحمد:** مسيرة الرواية في مصر.. قراءة نماذج مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.

١٨. **حبيب مونسي:** فلسفة المكان في الشعر العربي.. قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٩. **حسان رشاد الشامي:** المرأة في الرواية الفلسطينية (١٩٦٥- ١٩٨٥)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.

٢٠. **حسن بحراوي:** بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠.

٢١. **حسن مجيد العبيدي:** نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

٢٢. **حسن نجمي:** شعرية الفضاء الروائي، كتاب إلكتروني.

٢٣. **حسين الصديق:** الإنسان والسلطة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

٢٤. **حسين حمودة:**

- الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينات، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- في غياب الحديقة حول متصل الزمان/ المكان في روايات نجيب محفوظ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٧.

٢٥. **حلمي بدير:**

- الاتجاه الواقعي في الرواية الحديثة في مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٩٠.
- دراسات في الرواية والقصة، دار المعارف، ط١، ١٩٨٥م.
- روايات من مصر تجارب في النقد التطبيقي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٥.
- الرواية الجديدة في مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٩٨.

٢٦. **حلمي محمد القاعود:** الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، دار الاعتصام، القاهرة، ١٩٩٠.

٢٧. **حمدي حسين:** الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر ١٩٦٥- ١٩٧٥، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

٢٨. **حميد لحمداني:** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٠.
٢٩. **حنان مفيد:** يوسف السباعي.. سبعة وجوه، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
٣٠. **خالد حسين حسين:** شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٠.
٣١. **داكز أحمد:** الرواية بين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٥.
٣٢. **رفيف رضا صيداوي:** الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
٣٣. **زينب جمعة:** صورة المرأة في الرواية.. قراءة جديدة في روايات إملي نصر ا ، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
٣٤. **السعيد الورقي:** اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤.
٣٥. **سليمان حسين:** مضمرات النص والخطاب.. دراسة في عالم "جبرا إبراهيم جبرا" الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
٣٦. **سمر روحي الفيصل:** الرواية العربية.. البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
٣٧. **سمير عمر إبراهيم:** الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
٣٨. **سيد البحراوي:** محتوى الشكل في الرواية العربية.. النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٣٩. **سيد حامد النساج:**
- اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، مصر، ط٢، ١٩٨٨.
- بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.
- تطور فن القصة في مصر، مكتبة غريب، الفجالة، ط٤، ١٩٩٠.

٤٠. **السيد حنفي عوض:** سكان المدينة بين الزمان والمكان، المكتب العلمي للكمبيوتر والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٧.
٤١. **سيزا قاسم:** بناء الرواية.. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.

٤٢. **شاكر النابلسي:** جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.
٤٣. **شفيع السيد:** اتجاهات الرواية المصرية، دار المعارف، مصر، ١٩٧٨.
٤٤. **شمس الدين الكيلاني:** رمزية القدس الروحية.. قداسة المكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
٤٥. **شوقي بدر يوسف:** الرواية والروائيون دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦.
٤٦. **صالح مرسي:** هم وأنا، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.
٤٧. **صدوق نور الدين:** البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ١٩٩٤.
٤٨. **صلاح رزق:** القصة القصيرة دراسة نصية لتطور الشكل الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ٢٠٠١.
٤٩. **صلاح صالح:** قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، سلسلة دراسات ثقافة عربية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
٥٠. **صلاح فضل:** أساليب السرد في الرواية العربي دراسات نقدية، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٢.
٥١. **طه وادي:**
- دراسات في نقد الرواية، دار المعارف دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤.
- الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط١، ١٩٩٦.
- صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٤.

٥٢. **عادل فريجات:** مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
٥٣. **عباس الطرابيلي:** أحياء القاهرة المحروسة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠٠٣.
٥٤. **عبد الحميد القط:** آراء في الأدب والنقد، دار المعارف، ط١، ١٩٩٣.
٥٥. **عبد الحميد المحادين:** جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
٥٦. **عبد الرحمن أبو عوف:** قراءة في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
٥٧. **عبد الرحمن حسن حَبَنّكة الميداني:** كواشف زيوف في المذاهب الفكرية المعاصرة، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩١.

58. **عبد الرحمن السهيلي (ت 581هـ):** الروض الأُنُف في شرح السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق: عبد الرحمن الوكيل، دار الكتب الإسلامية، القاهرة، 1967.
59. **عبد الرحمن مراشدة:** الفضاء الروائي.. الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، عمان، 2004.
60. **عبد الرحمن ياغي:** في الجهود الروائية.. من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.
61. **عبد الرحيم الكردي:**
    - الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.
    - السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجا، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992.
62. **عبد الصمد زايد:** المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003.
63. **عبد الفتاح عثمان:** بناء الرواية.. دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982.
64. **عبد المحسن طه بدر:**
    - الروائي والأرض، دار المعارف، ط3، 1993.
    - نظرية الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، ط5، د. ت.
65. **عبد الملك مرتاض:** في نظرية الرواية.. بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، ديسمبر 1998.
66. **عز الدين إسماعيل:** التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4.
67. **عفاف عبد المعطي:** المرأة والسلطة في مصر، سلسلة كتاب الهلال (683)، دار الهلال، القاهرة، 2008.
68. **علي إبراهيم:** الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان.. دراسة نظرية تطبيقية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005.
69. **علي الراعي:** دراسات في الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
70. **عماد الدين عيسى:** يوسف السباعي.. فلسفة قلم وحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
71. **عماد عبد الرحيم الزغول:** علم النفس العسكري، دار الشروق، عمان، 2003.
72. **فؤاد الآغا:** علم الاجتماع العسكري، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.
73. **فايز قنطار:** الأمومة.. نمو العلاقة بين الطفل والأم، سلسلة عالم المعرفة (166)، الكويت، 1992.

٧٤. **فهد حسين:** المكان في الرواية البحرينية.. دراسة نقدية، رسالة ماجستير منشورة، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط١، ٢٠٠٣.

٧٥. **فيصل دراج:**

- تطور الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٤، ٢٠٠٢.
- الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.
- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٢.

٧٦. **لوسي يعقوب:** يوسف السباعي.. فارس الرومانسية والواقعية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

٧٧. **ليلى الصباغ:** المرأة في تاريخ العرب قبل الإسلام، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥.

٧٨. **مؤيد الشيباني:** عزف على خشب السدر قراءة ميدانية في المكان بدولة الإمارات العربية المتحدة، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ١٩٩٨.

٧٩. **محبة حاج معتوق:** أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٨٠. **محمد إسماعيل جبر:** الرسالة التصحيحية في العقيدة الإسلامية، كتاب إلكتروني، الإصدار ٣، ٢٠٠١.

٨١. **محمد السباعي:** قصص روسية، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.

٨٢. **محمد بن إسماعيل البخاري:** الجامع الصحيح المختصر، تحقيق: مصطفى ديب البغا، دار بن كثير، بيروت، ط٣، ١٩٨٧، الجزء الخامس.

٨٣. **محمد بن عبد ا الخطيب التبريزي:** مشكاة المصابيح، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

٨٤. **محمد بن عبد الوهاب بن سليمان التميمي (ت ١٢٠٦هـ):** مختصر سيرة الرسول ﷺ، دراسة وتحقيق: عبد الرحمن بن ناصر البراك وغيره، مطبوع ضمن مؤلفات الشيخ محمد بن عبد الوهاب، الجزء الرابع، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، د. ت.

٨٥. **محمد توفيق الضوى:** مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة.. دراسة في ميتافيزيقا برادلي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣.

٨٦. **محمد جبريل:** مصر المكان.. دراسة في القصة والرواية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

87. **محمد حسن عبد ا :**
- الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩.
- الواقعية الحديثة في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

88. **محمد رضوان:** محنة الذات بين السلطة والقبيلة، من منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.
89. **محمد شاهين:** آفاق الرواية.. البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
90. **محمد عزام:** فضاء النص الروائي.. مقاربة بنيوية تكوينية في أدب "نبيل سليمان"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ١٩٩٦.
91. **محمد كامل الخطيب:**
- تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، سوريا، ط١، ١٩٩٠.
- نظرية الرواية، وزارة الثقافة، سوريا، ط١، ١٩٩٠.

92. **محمد ناصر الدين الألباني:**
- إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، الجزء الثاني.
- صحيح وضعيف الجامع الصغير، برنامج منظومة التحقيقات الحديثية، مركز نور الإسلام لأبحاث القرآن والسنة، الإسكندرية.
- صحيح وضعيف سنن الترمذي، برنامج منظومة التحقيقات الحديثية، مركز نور الإسلام لأبحاث القرآن والسنة، الإسكندرية.

93. **محمود الربيعي:** قراءة الرواية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧.
94. **محمود أمين العالم:** البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤.
95. **محمود عيسى:** الشكل الفني في الرواية المصرية من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٩٥، مكتبة نانسي، دمياط، ط١، ٢٠٠٤.
96. **مختار علي أبو غالي:** المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥.
97. **مراد عبد الرحمن مبروك:**
- جيوبوليتكا النص الأدبي.. تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢.
- العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، ط١، ١٩٩١.

**٩٨. مرشد أحمد:**

- أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٢.
- المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، ط١، ١٩٩٨.

**٩٩. مرفت عبد الناصر:** هموم المرأة.. تحليل شامل لمشاكل المرأة النفسية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د. ت.

**١٠٠. مصطفى الضبع:** استراتيجية المكان.. دراسة نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

**١٠١. مصطفى عبد الغني:** الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٤.

**١٠٢. منيب محمد البوريمي:** الفضاء الروائي في الغربة.. الإطار والدلالة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ط١، ١٩٨٤.

**١٠٣. نبيل راغب:** فن الرواية عند يوسف السباعي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٠.

**١٠٤. نبيل سليمان:**

- جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- حوارية الواقع والخطاب الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٢، ١٩٩٩.

**١٠٥. نبيل محمود السهلي:** فلسطين.. أرض وشعب منذ مؤتمر بال وحتى ٢٠٠٢، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

**١٠٦. نضال الشمالي:** الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦.

**١٠٧. وجيه يعقوب السيد:** الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

**١٠٨. يوسف الشاروني:**

- دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧.
- الروائيون الثلاثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣.

**١٠٩. يوسف خليف:** مناهج البحث الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤.

## ثانيا: المعاجم والقواميس والموسوعات:


1. **أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدَه المرسي (ت ٤٥٨هـ):** المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
2. **أبو الحسن علي بن محمد الشريف الجرجاني (ت ٨١٦هـ):** كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥.
3. **أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ):** مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
4. **أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ):** المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د. ت.
5. **أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: ١٧٤هـ):** كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
6. **أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (ت: ٣٩٣هـ):** الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠.
7. **أحمد العلاونة:** ذيل الأعلام، دار المنايرة للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٩٩٨.
8. **أعمال الموسوعة:** الموسوعة العربية العالمية، الإصدار الإلكتروني الأول، ٢٠٠٤.
9. **جميل صليبا:** المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ص٤١٢.
10. **خير الدين الزركلي:** الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، ٢٠٠٢.
11. **روبرت كامبل اليسوعي:** أعلام الأدب العربي المعاصر.. سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٦.
12. **روحي البعلبكي:** المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٥.
13. **زكي نجيب محمود:** الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت، ط١، د.ت.
14. **زهير الأعرجي:** مباني النظرية الاجتماعية في الإسلام، موسوعة النظرية الاجتماعية، العدد ٥٠٠، المطبعة العلمية، إيران، ١٤١٧هـ.
15. **سمر روحي الفيصل:** معجم الروائيين العرب، جروس برس، لبنان، ط١، ١٩٩٥.
16. **سهيل صابان:** المعجم الموسوعي للمصطلحات العثمانية التاريخية، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، السلسلة الثالثة (٤٣)، الرياض، ٢٠٠٠.
17. **الصاحب إسماعيل بن عباد (ت ٣٨٥هـ):** المحيط في اللغة، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، دار عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٨. **كامل سالم الجبوري:** معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
١٩. **لطيف زيتوني:** معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
٢٠. **لمعي المطيعي:** موسوعة نساء ورجال من مصر، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
٢١. **مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي الشيرازي (ت: ٨١٧هـ):** القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٢٢. **مجمع اللغة العربية:** المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٣. **مجمع اللغة العربية:** المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤.
٢٤. **محمد أحمد دهمان:** معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، دار الفكر، سورية، ط١، ١٩٩٠.
٢٥. **محمد العربي الخطابي:** موسوعة التراث الفكري العربي الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨.
٢٦. **محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت: ٧١١هـ):** لسان العرب، تحقيق: عبد ا  علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
٢٧. **محمد خير رمضان:** تتمة الأعلام للزركلي، دار ابن حزم، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.
٢٨. **محمد فريد وجدي:** دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، ط٣، ١٩٧١.
٢٩. **محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (ت ١٢٠٥هـ):** تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١، الجزء السادس والثلاثون.
٣٠. **مراد وهبة:** المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٧.
٣١. **مصطفى بركات:** الألقاب والوظائف العثمانية.. دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات (١٥١٧- ١٩٢٤م)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
٣٢. **منير البعلبكي:**
- معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٩٥،

## ثالثًا: المراجع الأجنبية المترجمة:


1. **أ. مندلاو:** الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
2. **أندريه لالاند:** موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.
3. **ك. و. ديفيس:** المكان والزمان في العالم الكوني الحديث، ترجمة: أدهم السمان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٨.
4. **هينكل روجر:** قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥.
5. **جان ريكاردو:** قضايا الرواية، تر: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
6. **جاك شورون:** الموت في الفكر الغربي، ت: كامل يوسف حسين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
7. **جان إيف تادييه:** الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
8. **جنيت وآخرون:** الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢.
9. **جوزيف إ. كيسنر:** شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن احمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٣.
10. **رينيه ويليك:** مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧.
11. **رينيه ويلك وأوستن وارين:** نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
12. **غاستون باشلار:**
   - جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
   - جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٦، ٢٠٠٦.

١٣. **فرانسواز باليبار:** المكان والنسبية، ترجمة: سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.
١٤. **م. روزنتال و ب. يودين:** الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٦، ١٩٨٧.
١٥. **مالكوم برادبري:** الرواية اليوم، ت: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
١٦. **مجموعة من المفكرين:** الزمان والمكان اليوم، ت: محمد وائل بشير الأتاسي، دار الحصاد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.
١٧. **ميخائيل باختين:**
- أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.
- الكلمة في الرواية، ت: يوسف حلاق، سلسلة من النقد الأدبي العالمي (١)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.

١٨. **ميشال بوتر:** بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

## رابعا: الدراسات والدوريات:


١. **إبراهيم جاد ا :** المكان في مجموعة "خوذة ونورس وحيد"، دراسة نقدية على موقع القصة العربية على شبكة الانترنت، بتاريخ ١٠/ ١٢/ ٢٠٠٤.

٢. **أحمد زياد محبك:** جماليات المكان في الرواية، مجلة "ديوان العرب" على شبكة الإنترنت، عدد يوم الأربعاء ٢٨/ ١١/ ٢٠٠٧.

٣. **بسام علي أبو بشير:** جماليات المكان في رواية "باب الساحة" لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد (١٥)، العدد (٢)، يونيه ٢٠٠٧، ص٢٦٧- ٢٨٥.

٤. **بشرى عبد ا بن علي:** شعرية الفضاء في رواية "زينة الملكة".. ثنائية الموت والحياة من منظور فلسفي ووجودي، جريدة العرب الثقافي، عدد الخميس ٤/ ٩/ ٢٠٠٨.

٥. **عبد الرحيم حمدان حمدان:** المكان في رواية "بكاء العزيزة" لعلي عودة، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد (٥)، العدد (٢)، يونيو ٢٠٠٨.

٦. **عبد ا أبو هيف:** جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧، العدد (١) لسنة ٢٠٠٥.

٧. **عبد ا محمد عيسى الغزالي:** جماليات التشكيل المكاني في مقامات بديع الزمان الهمذاني، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣)، العدد (٤)، رمضان ١٤٢٨هـ/ تشرين الأول ٢٠٠٧م، ص٢٠٥- ٢٥٣.

٨. **فرحان اليحيى:** تجليات المكان في أقاصيص جولانية.. دراسة نقدية بنيوية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٠٩، أيار ٢٠٠٥.

٩. **قاسم المقداد:** جماليات المكان في الدراسات الغربية الحديثة، ملحق خاص عن المكان، جريدة الأسبوع الأدبي على الانترنت، العدد ٨٤٦، منشور على الانترنت بتاريخ ٢٢/ ٢/ ٢٠٠٣.

١٠. **مصطفى الضبع:**

- الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة (٢١٣)، الحولية (٢٤) ، ٢٠٠٣/ ٢٠٠٤.
- المقهى في الرواية العربية، مجلة وجهات نظر، العدد ١٨، يوليو ٢٠٠٠.

## خامسا: الرسائل الجامعية:


1. **أسماء عبد القادر يوسف شاهين:** جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٠.
2. **بان صلاح الدين محمد السبعاوي:** البناء السردي في روايات عبد ا عيسى السلامة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٦.
3. **حامد محمد أحمد عبد اللطيف:** قضايا الفن الروائي في أدب يوسف السباعي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٨٧.
4. **عمر خالد إبراهيم خليفة**: جماليات المكان في روايات حنان الشيخ، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢.
5. **فاطمة محمود عثمان:** دلالات المكان في روايات جمال الغيطاني، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠٠٧.
6. **كرم خليل محمد طبنجة:** المكان وجمالياته في القصة العربية القصيرة، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢.
7. **مرشد أحمد:** جماليات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلب، ١٩٩٢.
8. **مريم خلفان حمد:** المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٢.
9. **مها حسن يوسف عوض ا :** المكان في الرواية الفلسطينية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ١٩٩١.

# رؤية "المكان" في روايات "يوسف السباعي"

**رضا السيد العشماوي**


## الملخص

يعد "يوسف السباعي" واحدا من الروائيين المصريين الذين اهتموا بالمكان في أعمالهم الروائية بصورة ملحوظة؛ وقد امتلك إحساسا مميزا بـ"المكان" منذ فترة متقدمة من عمره الروائي، وتهدف هذه الدراسة للوقوف على أبرز مظاهر رؤية "السباعي" لـ"المكان" في رواياته وتحليل تلك الرؤية، واستخدمت في ذلك المنهج "**الوصفي التحليلي**" الذي يهتم بـ"النص" في المقام الأول؛ من خلال جمع الشواهد وتحليلها للوصول إلى نتائج حول تلك الرؤية.

وتتكون الدارسة من تمهيد وثلاثة فصول. تناول **التمهيد** عنصرين: الأول عرف بـ"المكان" في عدة حقول دلالية؛ هي: اللغوية، والدينية، والفلسفية، والأدبية، والثاني عرف بـ"السباعي"، وإنتاجه الروائي، ومذهبه الأدبي، والمؤثرات التي أثرت في أدبه.

وتناول **الفصل الأول** واحدا من أبرز الأماكن التي تتصف بالرحمية والألفة؛ وهو "المنزل"، وذلك في مقدمة ومبحثين؛ تناولت المقدمة أهمية "المنزل" عند "السباعي" في رواياته، وفي المبحثين الآخرين قام الباحث بعملية استقصاء لمفردات وأشياء "المنزل" التي وردت في رواياته محاولاً الوقوف على رؤية "السباعي" الخاصة لهما.

وتناول **الفصل الثاني** واحدا من أبرز الأماكن التي تتصف بالعدائية والتسلط؛ وهو "المكان العسكري"، وذلك في مقدمة وثلاثة مباحث، تناولت المقدمة الخصوصية التي اتسم بها "المكان العسكري" في روايات "السباعي"، واختص المبحث الأول بعرض سمات المكان العسكري لديه، وأما المبحثان الثاني والثالث فقد تناولا مفردات وأشياء "المكان العسكري" في رواياته.

وتناول **الفصل الثالث:** العلاقة التي يمكن أن تقوم بين "المكان" و"الشخصية"؛ متخذًا من شخصية "المرأة" نموذجا باعتبارها من أثرى الشخصيات الروائية، وذلك من خلال مقدمة وثلاثة مباحث، تناولت المقدمة التأثير المتبادل بين "المكان" و"الشخصية" والخصوصية التي تتسم بها شخصية "المرأة"، وعرفت بمفهوم "بيوت السلطة" في روايات "السباعي"، وتناول المبحث الأول "المرأة" في "بيت الأب"، بينما تناول المبحث الثاني "المرأة" في "بيت الزوج" من خلال مرحلتين؛ المرأة الزوجة، والمرأة الأم. وتناول المبحث الثالث "المرأة" في "بيت المخدوم".

ثم انتهت الدراسة **بالخاتمة** حيث لخص الباحث النتائج التي توصلت إليها الدراسة حول رؤية السباعي للمكان في رواياته في خمس عشرة خلاصة.

**Depiction of "Place" in the Novels of Yousif Al-Sibaee**

**Reda Alsayed Alashmawi**

## Abstract

Yousif Al-Sibaee is one of the Egyptian novelists who remarkably took care of the *place* in their novels; he has a special sense of place since an early time of his age as novelist. this study aims to verify the most eminent features in the depiction of Al-Sibaee for the place in his novels and analyzing his depiction, and it used this method (**Analytic Method**) which is concerned with the *text* in the first place, through collecting evidences and analyzing them to reach results about this vision.

The study consists of an introduction and three chapters. **The introduction** consists of two components: The first one defined the place in some semantic fields: Linguistic, religious, philosophical and literary; and the second component tackled Al-Sibaee, and his novelistic production, and literary doctrine, and factors he is affected by in his literature.

**Chapter 1** tackles one of the most eminent places featuring mercy and amicability; which is the house, in the form of an introduction and two sections; and the introduction tackles the importance of the house for Al-Sibaee in his novels, and in the other sections, the researcher tracked the vocabulary and items of the house provided in the novels trying to verify the special depiction of Al-Sibaee for them.

**Chapter 2** tackled one of the most eminent places featuring hostile and dominance which is the military place, in the form of an introduction and three sections, and the introduction tackled the uniqueness of military place in Al-Sibaee novels, and the second section is concerned with viewing the features of military place with him, as to the second and third section they tackled the vocabulary and items of military place in his novels.

**Chapter 3** tackled the relation that can be between the place and the personality, taking the personality of the woman as a model since it's the richest novel personality, in the form of an introduction and three sections, the introduction tackled the mutual effect between the place and the personality and uniqueness featuring the personality of the woman and defined the concept of authority houses in Al-Sibaee novels; section 1 tackled the woman in the father's house, while the second section tackled the woman in the husband's house through two phases; the woman as a wife and the woman as a mother. Section 3 tackled the woman in the master's house.

The study ended with **the conclusion** in which the researcher summarized the findings the study found about the depiction of Al-Sibaee for the place in his novels in 15 points.

الحمد لله الذي بنعمته

تتمُّ الصالحات